

J'arrête le cinéma

Patrice Leconte

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.com

A black and white photograph of Patrice Leconte, a middle-aged man with glasses, wearing a formal black tuxedo with a white shirt and a dark bow tie. He is standing in a doorway, looking slightly to his left with a thoughtful expression. The background is a plain, light-colored wall.

*Patrice
Leconte*
**J'ARRÊTE
LE CINÉMA**

ENTRETIENS AVEC
HUBERT PROLONGEAU

calmann-lévy

PATRICE LECONTE

J'ARRÊTE LE CINÉMA

Entretiens avec
Hubert PROLONGEAU

calmann-levy

ISBN 978-2-702-14989-8

© Calmann-Lévy, 2011

Maquette de couverture : Nicolas Trautmann

Photographie : Tina Mérandon

DERNIÈRES PARUTIONS DE

Patrice Leconte

Je suis un imposteur, Flammarion, 2000.

Les Femmes aux cheveux courts, Albin Michel, 2009.

Paris et ses drôles de dômes, Michel Lafon, 2009.

Riva bella, Albin Michel, 2011.

Hubert Prolongeau

L'Assassin de Bonaparte, Éditions du Masque, 2001 ; LGF, 2005.

Comme un veilleur attend la paix : entretiens avec Émile Shoufani, Albin Michel, 2002.

La Cage aux fous, Librio, 2002.

Leila la nuit, Éditions du Masque, 2003.

Partis sans laisser d'adresse : ces gens qui décident de tout quitter, J'ai lu, 2003.

Le Baiser de Judas, Grasset, 2004 ; LGF, 2006.

La Mort de l'amie, Stock, 2005.

Doubles faces, Belfond, 2005.

Victoire sur l'excision : Pierre Foldes, le chirurgien qui redonne espoir aux femmes mutilées, Albin Michel, 2006.

Les papillons n'ont pas de mémoire : une aventure de Paul Freda, Belfond, 2007.

Exclus : Moscou, Dakar, Alger, Lima... Le Samu social international, Albin Michel, 2008.

Américain, Américain, Flammarion, 2008 ; J'ai lu, 2010.

Amazonie, une mort programmée ?, Arthaud, 2009.

Travailler à en mourir : quand le monde de l'entreprise mène au suicide (avec Paul Moreira), Flammarion, 2009.

Machiavel, Gallimard, 2010.

Méfais divers, Flammarion, 2011.

À Anne-Emmanuelle,

pour avoir organisé cette rencontre...

et pour le reste.

Et à Claudia qui,

un jour, commencera le cinéma.

H. P.

« Je préfère quitter qu'être quitté. »

Groucho Marx

Table des matières

Introduction

1. *Viré de mon premier film*
2. *Sauvé par le Splendid*
3. *Pas de trois avec Michel Blanc*
4. *Un polar pour tourner la page*
5. *Un auteur est né*
6. *De trois succès à trois échecs*
7. *Le ridicule ne tue pas toujours*
8. *Mauvaise pioche*
9. *Au paradis avec Vanessa*
10. *Rendez-vous manqués*
11. *Audaces*
12. *Le temps de l'impersonnel*
13. *Je continue le cinéma*

Filmographie

Introduction

Hubert Prolongeau. *Quand nous avons commencé ce livre, vous vouliez arrêter le cinéma. Quand nous le finissons, vous terminez un nouveau film, Voir la mer. Cette envie d'arrêter, assez récurrente d'après vos amis, ne serait-elle qu'une coquetterie ?*

Patrice Leconte. Non, pas du tout. C'est même une tentation de plus en plus fréquente ces dernières années. Depuis *Dogora*, en 2004, je n'ai plus fait de film vraiment personnel. Il y a eu *Les Bronzés 3*, que j'ai aimé tourner, mais qui ne m'appartiennent pas. Puis *Mon meilleur ami*, dont le scénario de départ n'était pas de moi. J'ai eu un projet de thriller écrit par Douglas Kennedy, qui m'aurait conforté encore davantage dans cette direction. Ce projet est tombé à l'eau. Avec le recul, c'est peut-être une bonne chose : ça aurait été un film de plus, aussi bien écrit soit-il. Et ensuite j'ai réalisé *La Guerre des miss*, pour laquelle on est venu me chercher : la critique a détesté, et le public n'est pas venu. Je l'avais accepté parce que j'étais vacant et que j'ai toujours eu peur de me retrouver sans rien à faire. J'aimais bien le scénario, j'aimais bien l'acteur principal, Benoît Poelvoorde, j'étais libre et ça allait m'occuper. On s'imagine que tout ça suffit, mais en fait ce ne sont pas de bonnes raisons pour faire un film. Aujourd'hui, je me demande : mais où suis-je là-dedans ?

Au point de vouloir arrêter ?

L'idée me traverse de temps en temps dans les moments de lassitude. Devrais-je raccrocher mon manteau et mettre une croix définitive sur mes ambitions ? Je ne suis pas sûr de pouvoir continuer comme ça. J'ai dit un jour à ma femme : au lieu d'arrêter de faire des films, est-ce qu'il ne serait pas plus simple d'accepter des projets impersonnels, à condition qu'ils me conviennent, et d'en être suffisamment détaché pour ne pas souffrir si ça ne marche pas ? Elle m'a dit : « Tu ne pourras jamais faire ça. »

C'est votre nature ?

Sans doute. Je voudrais pouvoir faire comme Julien Duvivier, un de

mes cinéastes préférés. Auteur de chefs-d'œuvre comme *Pépé le Moko* ou *La Fin du jour*, il a fini sa vie de cinéaste en réalisant les « Don Camillo » ou *Marie Octobre*. Un jour il a baissé la garde. Il s'est contenté de filmer ce qu'on lui donnait à filmer. Bien sûr, sa fin de carrière est moins intéressante. Mais il a continué à tourner.

Vous pourriez faire comme lui ?

Je ne crois pas, non. Ce n'est pas tenable. C'est ce que j'ai fait avec *La Guerre des miss*. Mais j'ai ensuite pris son échec tellement à cœur... Ce qui risque sans doute de faire la différence, c'est le film que j'ai tourné l'été dernier, *Voir la mer*. C'est un film très personnel. S'il est raté ou s'il ne plaît pas, je pense que ce coup-là j'arrêterai vraiment. Si je fais *La Guerre des miss* et que ça ne marche pas, et si je fais *Voir la mer* et que ça ne marche pas, alors ça veut dire que plus rien de ce que je peux entreprendre aujourd'hui ne marche. Ce n'est pas forcément triste. Il faut juste être lucide, se rendre compte des choses.

Vous vous imaginez vraiment sans faire de films ?

Je serai sans doute assez désemparé. J'ai toujours pensé que, le jour du dernier plan de mon dernier film, je serai à la fois envahi d'une tristesse infinie, et soulagé de quelque chose.

De quoi ?

Du poids énorme que ça représente de faire un film. Ce n'est pas une affaire légère. C'est une bagarre permanente contre soi-même, contre l'adversité, c'est prendre le risque de voir à chaque instant le film vous échapper. Si on a un minimum d'exigence, le cinéma est vraiment lourd et compliqué. Et ça ne devient pas plus léger au fur et à mesure. Je crains de m'ennuyer comme un rat mort si je ne m'investis pas à fond. C'est embêtant de faire des films qu'on ne porte pas intimement. C'est comme s'il vous manquait un bras. On peut vivre avec un seul bras, mais c'est moins bien.

Vous dites cela au terme d'une carrière qui vous a vu tourner régulièrement des films très différents, passer de la grosse machine commerciale au film d'auteur, et obtenir d'énormes succès comme subir des échecs cinglants...

J'ai toujours essayé avec enthousiasme et passion – une passion qu'on ne peut mettre en doute – de faire les meilleurs films possibles. En fait, j'ai toujours fait mon travail très sérieusement, mais ne me suis jamais pris au sérieux. Je sais qu'il y a des films que j'ai vraiment réussis. Mais, si on commence à se prendre pour ce qu'on n'est pas, on est mort. Et je préfère rester vivant.

Pourquoi tourner autant ?

Je ne pourrais pas tourner au rythme de Jean-Paul Rappeneau ou de Jean-Pierre Jeunet : cinq ans de sa vie à mener à bien un projet c'est être condamné au succès, et vivre dans un doute permanent. C'est plus agréable de remettre son titre en jeu de façon régulière. Cinq ans de sa vie consacrés à un échec, c'est dur. Un jour, Jeunet m'a demandé pourquoi je tournais autant. Je n'ai pas su quoi lui répondre. En toute amitié, il m'a dit : « Je crois que tu devrais te faire plus rare : tu n'en serais que plus estimé. » La justesse de cette phrase ne m'est apparue que plus tard. Jeunet a donc évidemment raison. Mais ça m'ennuie qu'il ait raison.

John Huston a tourné Gens de Dublin, qui est peut-être son chef-d'œuvre, en chaise roulante...

Lui oui, mais pas Antonioni, qui a dirigé paralysé deux films pas très bons, *Par-delà les nuages* et *Éros*. Il n'y a pas de règle.

Vous vous voyez plutôt de la famille des auteurs hollywoodiens, les Curtiz et autres, qui tentaient de créer en tournant le mardi un scénario qu'on leur donnait le lundi ?

Ils étaient sous contrat, et la question ne se posait pas pour eux. À l'arrivée, ça a donné de très grands films. Mais on ne leur tient pas trop rigueur de leurs échecs. Cela dit, moi aussi, après certains échecs, j'ai pu faire tranquillement des films plus réussis.

Qu'est-ce qui a déterminé votre carrière ? Le hasard ?

Au début, j'ai fait du cinéma pour faire des comédies. Tous mes courts-métrages tendaient déjà vers ça... Je me voyais faire une œuvre de cinéaste comique. Et puis Christian Fechner (qui avait produit trois de mes comédies) me propose *Les Spécialistes*. Je le fais, le film marche, et ça me donne le culot de faire *Tandem*, un petit film à moi que j'ai beaucoup de mal à faire produire, mais qui me pare ensuite de toutes les grâces et me donne de la confiance pour faire *Monsieur Hire*. *Monsieur Hire* est crépusculaire, je veux ensoleiller le suivant, et c'est *Le Mari de la coiffeuse*. *Le Mari* est statique et confiné, alors je fais *Tango* avec des voitures et des avions... Là-dedans, il y a un enchaînement qui correspond à mes envies, mais jamais de plan de carrière.

Je n'ai pas d'univers personnel comme tous les grands cinéastes, de Bergman à Fellini. Ce n'est pas de la fausse modestie, c'est de la lucidité. J'ai aimé faire un cinéma multicolore. D'un côté il y a Soulages et Klein, qui déclinent les mêmes figures, de l'autre Matisse ou Monet, qui ont une palette très variée. C'est plus ma famille. La

comparaison est prétentieuse et peut-être un peu sotte, mais le côté polychrome de ma filmographie correspond à mon éclectisme en tant que spectateur.

Faire toujours le même film est à tort la marque des auteurs ?

Non, pas à tort. Mais ce n'est pas la mienne. Les grands cinéastes ont un univers personnel beaucoup plus riche que le mien. Je préfère folâtrer, papillonner. L'éventualité de creuser toute ma vie le même sillon (lequel, d'ailleurs ?) m'a toujours découragé.

Ce qui veut dire que vous n'êtes pas un grand cinéaste ?

Je ne serai en tout cas jamais considéré comme tel. J'ai eu une production très abondante, et quelqu'un qui tourne aussi régulièrement est forcément suspect. J'ai connu de grands succès, ce qui n'aide pas. Faire *Les Bronzés 3*, c'était signer mon arrêt de mort de « grand cinéaste ». Mais ça m'est complètement égal : je n'envisageais pas de ne pas être de la partie...

Vous n'êtes pourtant pas non plus un faiseur ?

J'ai un petit quelque chose à transmettre, au même titre que Doisneau avait un petit quelque chose à transmettre, une forme de bienveillance émotionnelle, une envie de rendre le monde meilleur : c'est un peu creux dit comme ça, mais je sais que j'ai ça en moi, et la possibilité de l'exprimer. Je ne suis pas non plus un cinéaste qui fait juste son métier : j'ai toujours essayé de ne pas me contenter de réaliser un film seulement parce que je savais le faire. J'ai cherché une manière, un ton qui me ressemblent. Mais je n'ai pas d'univers avec un « u » majuscule.

Assez curieusement, je crois que c'est *Ridicule* qui m'a orienté vers des choses moins personnelles. C'est le premier film que j'ai tourné sans l'avoir écrit du tout, sur un scénario très brillant. Je voulais vraiment le faire. Là, j'ai pris conscience que je pouvais aussi réaliser des films que je n'aurais pas écrits, même pas initiés.

La notion d'auteur est-elle pesante ?

Elle est surtout pervertie. On pense souvent qu'un film est d'auteur quand il est écrit par celui qui le réalise. C'est complètement faux. Combien de grands cinéastes américains n'ont jamais écrit une ligne de scénario ? Alain Resnais a surtout tourné des scénarios qui n'étaient pas de lui. Un film d'auteur est un film dont le cinéaste a suffisamment de personnalité pour l'imprimer à tout ce qui l'entoure. On le reconnaît en cours de séance : Jean-Pierre Jeunet, Steven Spielberg

ont une manière de faire, un univers visuel, humain et émotionnel qui se ressemblent de film en film. Je ne pense pas avoir cela. Mes films, si on rate le générique, on ne sait pas qui les a faits. Quelqu'un qui regarde *Monsieur Hire*, *Les Spécialistes*, *Ridicule*, *La Fille sur le pont*, voit quatre cinéastes.

Votre but était plus de trouver un langage approprié à chaque sujet ?

Oui, mais cet éclectisme-là n'est pas non plus délibéré. C'est ma curiosité d'esprit qui me pousse à plonger dans des projets très différents. Cela me maintient en vie. J'ai très peur de m'ennuyer si je me mets à creuser toujours le même sillon : même si ce sillon doit être de plus en plus propre, de plus en plus beau, c'est toujours le même tracteur qu'on conduit... Je plonge d'ailleurs d'autant mieux dans un projet lorsque je sais que je ferai après quelque chose de différent.

Au point de faire un film contre l'autre ?

Souvent. J'ai toujours été plus turbulent que bon élève. J'ai eu une période glorieuse, un trio de films brillants qui ont suscité des articles dithyrambiques, des succès commerciaux, des césars (*Tandem*, *Hire*, *Le Mari de la coiffeuse*). Même moi, ça m'avait impressionné. Ont suivi trois films aux résultats peu glorieux (*Tango*, *Le Parfum d'Yvonne*, *Les Grands Ducs*). Trois heureux, trois malheureux... Puis *Ridicule*, film ambitieux, suivi d'*Une chance sur deux*, projet délibérément commercial que l'on m'a proposé. Je n'ai jamais eu envie de refaire deux fois de suite le même genre de films.

C'est quand même une chance énorme qu'on vous propose des projets comme celui-ci. Ça n'arrive pas à tous les cinéastes...

Les producteurs savent que je suis capable de dire « oui ». Un cinéaste connu qui a fait des films célébrés et qui accepte *Une chance sur deux*, il n'y en a pas quarante. Beaucoup de producteurs ont des projets intéressants, et ne trouvent pas de réalisateurs : untel veut réécrire le scénario, untel veut changer les acteurs... Je suis souvent plus accommodant. En fait, je suis une « bonne gagnieuse ».

Viré de mon premier film

Les vécés étaient fermés de l'intérieur

Les Vécés est votre premier film, mais vous aviez déjà tourné beaucoup de courts-métrages.

Des courts-métrages que personne n'a jamais vus. C'étaient des films comiques, à une ou deux exceptions près, autoproduits avec parfois une subvention, une aide au court-métrage du Centre national de la cinématographie, sur de petits scénarios, muets, de trois minutes. Il y en a eu en 8 mm, puis en super-8, en 16 mm, muets, sonores, et deux en 35 mm. Beaucoup étaient des gags de préadolescents, d'autres plus mûrs. En tout, plus de vingt courts-métrages, dont les copies sont pratiquement toutes perdues, ce qui n'est pas plus mal, du reste. Après, il y a eu l'IDHEC, où je n'ai pas appris grand-chose. L'enseignement m'y a paru très poussiéreux. Notre professeur de réalisation était un réalisateur de la télévision scolaire, très préoccupé par l'orthodoxie de la grammaire cinématographique et qui nous montrait les « erreurs » commises par Chaplin dans *Monsieur Verdoux*... Pendant ces années, nous n'avons eu, à part une conférence de Jean-Pierre Melville qui a tourné court, aucun contact avec de vrais cinéastes...

Votre rencontre avec Gotlib a été beaucoup plus déterminante ?

Ô combien... J'ai toujours dessiné, et j'étais un grand lecteur de *Pilote*. J'ai écrit à Gotlib en lui disant que j'adorais ce qu'il faisait, que j'étais étudiant en cinéma, que je sentais que lui aussi aimait le cinéma... Par quel miracle m'a-t-il dit « Buvez un café » ? Je lui ai montré mes dessins, il les a portés à René Goscinny à qui cela a plu, et qui m'a dit : « Venez au journal. » Pendant plusieurs années, j'ai vécu des bandes dessinées que je faisais pour *Pilote*¹. C'était un rêve. Nous avons un conseil de rédaction le lundi, très drôle, où Goscinny se

mettait au bout du bureau et attribuait les pages, répondant du tac au tac à nos idées... Quand tout allait bien, on sortait de la réunion avec une ou deux pages à faire pour la semaine suivante. Jeune marié, sans enfant, je rentrais chez moi et dessinais. Je gagnais correctement ma vie.

René Goscinny était vraiment le chef ?

Sans conteste. J'avais pour lui beaucoup d'admiration. Il était très aimable, très souriant, très ouvert, savait juger intuitivement si une idée allait être bonne ou non. C'est lui qui a donné cet esprit formidable à *Pilote*. Les comités de rédaction étaient assez détonants, parce qu'il fallait arriver avec des idées. Je n'avais pas de héros récurrent, et devais réinventer des pages entières. Nous passions nos idées en revue. Reiser disait : « Je ferais bien quelque chose sur les montres de plongée. » Et Goscinny, que cela faisait rire, disait d'accord. Pour d'autres (moi, par exemple), le convaincre était plus laborieux. Il n'y avait pas de salariés, que des pigistes. Obligés d'être bons.

Tout le monde était là, même les stars ?

Oui. Le dessin est un métier très solitaire, et c'était la seule occasion que nous avions de nous retrouver. Mézières venait même s'il faisait *Valérian* et n'avait pas de pages à proposer. Il y avait là toute la bande des farfelus de la première partie du journal, qui travaillaient sans héros récurrent et fournissaient les pages noir et blanc du début. Il y avait, tous les lundis, Gébé, Cabu, Bretécher, Fred, Giraud, Mézières, Gotlib, Mandryka... Être parmi eux était très impressionnant.

Vous avez arrêté à la mort de Goscinny ?

Il a été remplacé par Claude Moliterni, à qui ce que je faisais ne plaisait pas. J'ai continué à proposer des sujets, mais il me disait non. J'ai donc arrêté la bande dessinée.

Ça a été douloureux ?

Non, car ça a à peu près correspondu au début de l'aventure de mon premier film, les *Vécés*.

À Pilote, vous pensiez toujours « cinéma » ?

Tout le temps. J'ai tout fait pour faire des films, ça a toujours été mon idée, mon objectif, mon rêve. En mêmetemps que de la bande dessinée, je réalisais encore des courts-métrages et attendais de tourner un long-métrage, dont je savais qu'il serait comique. Un jour, avec Gotlib, on s'est dit : « Tiens, si on écrivait un film ? »

Comme ça ?

Comme ça.

Vous aviez déjà tourné un court-métrage avec lui et sur lui, pour une série documentaire télévisée sur la bande dessinée...

Nous avions voulu faire autre chose qu'un documentaire classique. L'idée était de donner au film une tournure formelle apparentée à l'univers de l'auteur. J'ai donc écrit un vrai scénario. Mais il n'y a eu que ce numéro zéro.

Et le résultat ?

C'était redoutablement potache. Gotlib en avait une copie. Il me l'a donnée récemment, parce qu'il voulait qu'on le mette en bonus du DVD des *Vécés*, ce que nous avons fini par faire. J'ai vraiment eu honte. Les *Vécés*, je peux les revoir. Je ne trouve ça pas formidable, mais ça passe. Alors que ce film sur Gotlib n'est ni fait ni à faire.

Vous vous lancez donc dans l'écriture du long-métrage...

Nous travaillions chez moi. Gotlib arrivait en début d'après-midi, souvent avec des migraines chroniques terribles. Presque tous les jours, je l'accueillais à la ramasse, avec un énorme mal de tête, qui le paralysait. Il était joyeux mais d'une joie un peu triste. Quand il allait mieux, nous travaillions sans aucun souci, sans savoir si le film allait se faire ou non. Nous avions un point de départ et un point d'arrivée, et il fallait remplir entre les deux. À chaque fois, un des héros disait : « Tiens, Machin doit savoir quelque chose », et on partait voir Machin... Ça devenait vite un procédé. Nous n'avions rien construit, nous poussions les pions, en inventant des scènes dans des milieux et des décors qui nous amusaient. Quand ça a fait assez de pages, le dernier interrogé donnait le renseignement qui permettait de tout résoudre. À nos yeux, tout était bon. Je prenais des notes, des bouts de dialogues et j'écrivais de mon côté. Marcel enrichissait avec de petites choses. Ça se voulait une parodie des polars des années 50, ce que Gotlib faisait déjà en bande dessinée. J'ai adoré faire ça. J'écrivais facilement. Gotlib trouvait que c'était drôle et jouait le jeu. On se connaissait bien, il n'y a eu aucun problème entre nous. Il y avait là-dedans une grande part d'insouciance : je faisais confiance à une espèce de facilité, je ne me posais pas de questions.

La parodie est un genre porteur ?

Je le croyais, mais c'est en fait un genre très limité parce que parasite. C'est comme le gui sur les arbres : s'il n'y a pas d'arbre, il n'y a pas de gui... On ne peut parodier que des genres. En bande dessinée c'est plus facile, mais au cinéma ça tourne assez vite en rond. Regardez comment Mel Brooks s'est effondré. La parodie, c'est rire du travail des autres. C'est sûrement plus intelligent d'être créatif soi-

même.

Le film a été compliqué à monter ?

De tous ceux que j'ai faits, ça a peut-être été le plus facile à mettre sur pied. Nous avons cherché les acteurs : un garçon nommé Coluche, alors inconnu, m'avait beaucoup amusé au café-théâtre. Il faut se rappeler l'ambiance du café-théâtre de cette époque : les scènes étaient toutes petites, les acteurs déchiraient le ticket à l'entrée et ouvraient la porte à la sortie. C'était très facile d'entrer en contact avec eux, trop contents qu'ils étaient de rencontrer leurs spectateurs. Coluche, en plus, comme toute cette génération, connaissait très bien Gotlib. Il a aimé le scénario, lequel est tombé ensuite entre les mains de Jean Rochefort, qui cherchait des expériences nouvelles. Il a toujours eu du goût pour les projets un peu fous, et à l'époque il tournait beaucoup avec Yves Robert, qui ne faisait pas vraiment dans le déjanté. C'était alors un acteur connu, mais pas encore une vedette. Quant à Coluche, il a fini par devenir une énorme star grâce au café-théâtre et, bien sûr, le cinéma s'est précipité sur lui. Heureusement, il a été très bien. Il avait promis, il a tenu sa promesse, malgré que Paul Leder mann, son imprésario, aurait bien aimé qu'il s'en dégage. « Un type est venu me trouver quand je n'étais pas connu, leur disait-il, j'ai promis de faire son film, je ferai donc son film. » Comme la Gaumont voulait à tout prix faire un film avec lui (les producteurs vont souvent au secours du succès), Alain Poiré m'a reçu très vite, et il a signé le film deux semaines après.

C'était le bonheur ?

Pendant quelques semaines. Après le cauchemar a commencé.

Quelques semaines seulement ?

Le temps de tout voir aboutir. La préparation, les repérages, le rêve qui se concrétisait. Ça, ça a été merveilleux. Mais après...

Pourquoi ?

En grande partie à cause de Jean Rochefort. Il a été très vite assez odieux, et m'a complètement déstabilisé. On s'était rencontrés avant, une rencontre plutôt sympathique, mais sur le tournage il a été terrible. Il me prenait pour un incapable, haussait les épaules chaque fois que je disais quelque chose. Incapable, je ne l'étais pas, je le maintiens. Les *Vécés*, malgré leurs très nombreux défauts, sont mieux mis en scène que beaucoup de films qui sortent aujourd'hui, et même

que *Les Bronzés*, qui l'ont suivi. Ça a plus de style. Mais je ne l'ai pensé qu'en termes de mise en scène, et j'ai découvert sur le plateau la réalité humaine d'un tournage, que je n'avais pas prise en compte. Là, j'ai fait énormément d'erreurs, et j'ai sûrement été très nul dans mes rapports avec les acteurs. J'étais très branché travellings, technique, caméra, tout ça. Mettre en scène, découper, ça me plaisait énormément. Mais, les acteurs, je ne savais pas trop quoi leur dire, et ce que je leur disais était sans doute maladroit ou agaçant. Rochefort montrait tellement d'impatience que je n'osais plus lui adresser la parole. C'était une épreuve de lui demander ceci ou cela. Un jour où je lui avais simplement indiqué ce qu'il devait faire (aller à la porte de la cellule), il m'avait dit : « Patrice, ne me parle plus jamais, je suis anéanti d'avoir signé ce film. » J'en ai encore des frissons. Il est allé trouver la Gaumont et leur a expliqué que j'étais totalement incapable, et, pour sauver le tournage, leur a proposé de mettre en scène lui-même le film. La Gaumont est venue me voir : « Rochefort se propose de vous donner un coup de main. » Comme les journées de tournage étaient vraiment infernales, je n'ai pas eu la force de caractère de dire : « Allez vous faire foutre, c'est mon film », et j'ai accepté en espérant que ça allait se passer mieux. Le lendemain, fort de cette acceptation, la Gaumont fait savoir à l'équipe que Jean supervisera désormais le tournage. Il arrive le matin et décide de tout : on fait ci, on fait ça, on met la caméra là. J'ai vu toute la journée Rochefort mettre mon film en scène et je le regardais faire. J'étais KO debout. Je n'en revenais pas, et j'étais tellement abasourdi que je ne me suis même pas rebellé. Heureusement deux amis très proches, Luc Béraud, mon assistant, et Bruno Nuytten, mon chef opérateur, sont venus me parler. Ils m'ont trouvé lobotomisé, assis sur un cube de machiniste au moment de la pause déjeuner, et m'ont dit : « Patrice, ce n'est pas possible, réveille-toi, sors de ce cauchemar. » Je suis allé à la cantine en me promettant de réagir. Le soir, j'ai réagi, et j'ai dit à la production : « Cet arrangement ne me convient pas, je ne peux pas laisser ce film être dirigé par Rochefort, ce n'est pas ce que vous m'aviez promis. » Il y a eu une journée d'interruption du tournage pendant laquelle Jean s'est renseigné pour savoir s'il pouvait quitter le film. Contractuellement, ça n'était pas possible. Le tournage a donc repris, et il y allait comme un chien qu'on fouette, obligé de faire un film qu'il détestait, d'écouter un metteur en scène qu'il méprisait. Il était en service minimum, c'est le moins qu'on puisse dire, d'autant plus qu'il se rendait bien compte que la vedette du film, c'était Coluche. J'ai continué et terminé le film avec un ennemi en permanence sur le plateau. Le vrai coup de grâce m'est pourtant venu quand, le film terminé, il l'a vu et m'a dit : « C'est dommage qu'on se soit engueulés, parce qu'il n'est pas mal, ton film. » Ça, ça m'a crucifié.

Vous en avez reparlé ensemble depuis ?

Jamais. Même si nous nous sommes ensuite retrouvés, même si je sais qu'il me fait confiance et qu'il apprécie les terrains un peu barrés sur lesquels je l'emmène, j'ai toujours dans un coin de mon crâne ce qu'il m'a fait sur les *Vécés*. Il y aura toujours cette petite ombre au tableau, ce sentiment qu'il ne me respecte pas complètement. Nos rapports ne seront jamais totalement harmonieux à cause de ce qui s'est passé sur ce film. C'est terriblement dommage. Et c'est sans doute ma faute si cette cicatrice n'arrive pas à se refermer complètement, bien que je sois peu rancunier en général. Mais c'est comme ça.

Quand vous l'avez sollicité à nouveau pour Tandem, c'était une revanche ?

Sûrement, oui. Pas seulement, bien sûr : j'allais toujours voir ses films, et il me paraissait parfait pour le rôle de Morteux. Mais j'avais aussi envie de lui prouver que j'étais un type bien et qu'il s'était trompé sur mon compte.

Comment se sont passées ces retrouvailles ?

Très simplement. Je lui ai fait passer le scénario par son agent. Il m'a appelé un soir, en me disant : « Mais tu es devenu fou, Patrice, tu veux refaire un film avec moi ? – Oui, Jean, je voudrais qu'on fasse ce film ensemble. »

J'étais un peu ému, mais, après les succès que j'avais eus en quelques années, des *Bronzés* aux *Spécialistes*, je ne tremblais pas non plus comme une feuille au téléphone.

« Bon, je vais le lire », me répond-il. Et il m'appelle le lendemain matin, assez tôt, pour me dire : « Patrice, c'est Jean, je t'interdis de faire ce film sans moi. »

C'était, sinon une déclaration d'amour, du moins une marque de confiance. Nous nous sommes alors beaucoup vus, nous avons fait des essais de costumes, il a inventé son personnage de façon géniale, faisant différentes tentatives de look. Et, le premier jour du tournage, il m'a dit : « Tu vois, Patrice, on a commencé en mangeant notre pain noir, maintenant on mange notre pain blanc. » Ça a été tout. *Tandem* a été, de tous nos films faits ensemble, le plus harmonieux.

Les autres l'ont moins été ?

L'ombre créée par les *Vécés* est revenue à la surface plus tard, sur *Le Mari de la coiffeuse*, où, bizarrement puisque le film raconte leur histoire d'amour, il ne s'entendait pas avec Anna Galiena, qu'il a prise

en grippe très vite. Sur *Les Grands Ducs* et *Ridicule*, l'ombre s'est éloignée, ces deux tournages ont été vraiment merveilleux. Sur *L'Homme du train*, ça a été plus difficile. Il voulait beaucoup réécrire, et a eu envie de prendre le pouvoir. J'ai lâché un peu de lest. Mais c'était pénible.

Et aujourd'hui ?

On se téléphone régulièrement avec beaucoup d'amitié et de bienveillance, et on se raconte des histoires très drôles et très connes. Le faire rire au téléphone est pour moi un vrai bonheur. Dès que j'apprends une nouvelle histoire drôle, je me dis : « Tiens, celle-là, elle est pour Jean », et je l'appelle.

Votre collaboration est finie ?

Je ne sais pas. Nous avons déjà exploré beaucoup de voies différentes ensemble. Et nos rapports sur *L'Homme du train*, le fait qu'il me fasse semble-t-il moins confiance, m'ont un peu refroidi. Je me disais à la fin du tournage : « Je ne suis pas sûr d'avoir envie de refaire un film avec lui. »

Vous le lui avez dit ?

Non. Il faudra qu'il lise ce livre pour le savoir. Je crois que ça ne sert à rien de dire les choses après coup.

Coluche était plus facile ?

J'aimais beaucoup ce type-là. Il avait une manière tellement joyeuse d'être provocant... Il m'enchantait, savait dire des énormités, déclencher l'hilarité. Mais il était très opportuniste, et allait là où le vent le portait. Quand j'ai eu des problèmes avec Rochefort, il ne m'a pas du tout soutenu. Pour ça, il était plus du côté des puissants que des opprimés. Il lui arrivait aussi d'être inquiétant. En arrivant sur le tournage, il me regardait et disait : « Ah, tu mets ta caméra là, toi, t'es sûr ?... », et il me faisait douter. Pour rire, bien sûr, mais je n'avais pas besoin de ça... J'ai été très malheureux de sa mort. J'aurais adoré retourner avec lui et plus précisément lui confier *Monsieur Hire*. Michel Blanc est magnifique dans le film, là n'est pas la question, mais je sais que, si Coluche n'était pas passé sous un camion, je lui aurais proposé le film. Et je sais aussi qu'il aurait été étonnant.

Vous aviez un autre homme pour le moins singulier sur le tournage des Vécés : Roland Dubillard...

Un homme complètement à part, attachant, étonnant... Il buvait, hélas, beaucoup, mais il n'avait pas du tout l'alcool agressif. Sauf que

ça l'abrutissait, et son rythme devenait lent et pâteux. Il arrivait à dire son texte (je n'ai eu besoin ni de surdécouper ni d'utiliser d'aide-mémoire), mais ça ne sortait pas vite. La Gaumont le détestait, a voulu le remplacer, l'appelait « votre débris » quand elle m'en parlait. Dubillard ! On rêve... Je me suis battu pour le garder, et je savais que, me battre pour garder Dubillard, c'était marquer des points vis-à-vis de Jean Rochefort, qui m'aurait encore plus méprisé si j'avais cédé à la demande de la production.

C'est compliqué de gérer ainsi un alcoolique ?

Leur fréquentation m'a toujours désemparé. J'ai travaillé avec Philippe Clevenot, acteur génial, sur *Le Mari de la coiffeuse*. Je l'ai vu plusieurs fois avant le tournage, j'ai vu ce qu'il buvait à table et je me suis dit « on ne va pas rigoler ». Sur le tournage, qui pour lui ne durait que trois jours, il a été parfait. Mais j'ai eu besoin de lui un quatrième jour, pour deux plans muets, et ce jour-là, alors qu'il avait accepté très gentiment de revenir, il avait baissé la garde et tenait à peine debout. Jacques Villeret, sur *Circulez y a rien à voir*, s'est mis dans des états épouvantables lors de fêtes de fin de tournage mais pendant le travail il était absolument nickel. Johnny Hallyday n'a pas bu une goutte pendant le tournage de *L'Homme du train*, mais s'est lâché le jour de la grande avant-première au Festival de Toronto où il a commencé à boire très tôt l'après-midi. Il y a eu des avant-premières de province aussi où il était dans un état épouvantable. Benoît Poelvoorde sur *La Guerre des miss* a dérapé une fois, un dimanche. Vous ne pouvez pas imaginer combien ça me bouleverse de voir des gens que j'aime se démolir à ce point. C'est affreux.

Robert Dalban est aussi un personnage : c'est un des seconds rôles les plus célèbres du cinéma. On connaît son visage, et jamais son nom...

L'engager faisait plaisir à Alain Poiré, qui est un de ses meilleurs amis, alors je l'ai pris. Dalban, c'est une magnifique survivance du cinéma des années 30. Les occasions de grand rôle lui ont manqué. Autant Daniel Emilfork peut se targuer d'avoir fait *Le Casanova de Fellini*, autant Dalban ne peut pas dire : « J'ai fait un Bergman. » Mais je ne suis pas sûr que cela l'ait frustré. Il faisait partie de ces gens ravis de ce qu'ils ont. Quand tu es Robert Dalban, soit tu as l'ambition de devenir De Niro, et tu es malheureux toute ta vie, soit tu fais des petits rôles dans huit cent cinquante films et tu le vis bien. Et je crois qu'il a très bien vécu, sans se poser trop de questions. Aurait-il pour autant pu devenir de Funès ? Pas sûr.

Il a une « gueule », comme on dit. Beaucoup des acteurs des Vécés en ont une, au risque de n'avoir que cela. C'était votre choix ?

Vous pensez à celui qui joue Joseph Ordure ? Il s'appelait Billy Bourbon dans la vraie vie, était acrobate et pouvait faire un double saut périlleux arrière sans élan, ce qui est assez unique, essayez, vous verrez. Je l'avais vu dans *Playtime* où, dans la scène de l'ouverture du restaurant, il tombe en arrière de son tabouret vingt-cinq fois de suite à l'arrière-plan, et je l'ai pris pour ça. Je ne savais pas s'il pouvait jouer la comédie ou non, et à l'époque je m'en foutais. Il y a d'ailleurs pour ces raisons beaucoup de mauvais acteurs dans les *Vécés*, comme Virginie Vignon, star du X. Ces choix font partie des choses qui n'ont pas joué en ma faveur auprès de Rochefort, qui détestait jouer avec eux.

Virginie Vignon, qui n'apparaît que nue. Alors que plus tard vous serez très discret sur les scènes de nu dans vos films, là vous mettez des filles déshabillées à la moindre occasion...

Et Virginie, qui était une actrice de X, m'avait demandé pour une fois de garder sa culotte, ce que j'ai eu le tort d'accepter... C'est assez symptomatique de la façon dont nous avons écrit le film. Les filles à poil nous faisaient marrer, donc nous en mettions. Tout le film s'est fait avec cette liberté, liberté dont le corollaire était un très net manque de rigueur...

D'où vient ce nom de Gazul, qui est celui du personnage joué par Roland Dubillard et également celui de vos héros de bande dessinée ? C'est un hommage à Mérimée [2](#) ?

Non. Cela vient d'un film d'Abel Gance qui s'appelait *Vénus aveugle*, et dans lequel un personnage s'appelait Gazul. Le nom m'a amusé, et je m'en suis beaucoup servi. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'on m'a offert le *Théâtre de Clara Gazul*, de Prosper Mérimée.

Avez-vous eu l'impression, avec ce premier film, d'apprendre la grammaire du cinéma ?

Oui et non. La grammaire, je l'avais déjà apprise en faisant des courts-métrages. Ce que j'ai appris en revanche à la vitesse grand v, ce sont les histoires de rythme par rapport à la mise en scène et au montage. Le monteur m'était imposé par la Gaumont (c'était Albert Jurgenson) et il a souvent voulu couper à l'intérieur d'un travelling, pour essayer de dynamiser ce qui était un peu mou. Ça me déchirait le cœur, mais j'ai appris. Aujourd'hui, je coupe et je tranche sans regret aucun.

La bande dessinée vous a-t-elle appris elle aussi des techniques utilisables au cinéma ? En termes de montage, par exemple ?

Non, car mon dessin était trop autodidacte et individualiste pour que je l'adapte au cinéma. En revanche, elle m'a beaucoup appris en matière de concision dans la narration, d'ellipse. C'est tellement laborieux de dessiner qu'on ne s'attarde pas, surtout quand il faut faire entrer une histoire dans un nombre de pages réduit. Mais nous n'avons jamais vécu les *Vécés* comme une adaptation de BD : c'était une parodie de film policier des années 50, et ça a été notre seule référence.

C'est pour cela que vous n'avez pas gardé les noms des personnages de Gotlib ?

Nous n'avions pas envie d'acheter les droits à Dargaud.

La dernière image, qui montre les deux personnages s'éloigner sur une route, est un hommage aux Temps modernes ?

Oui, mais ça n'a rien de très original. En fait, c'est la seule fin que nous ayons trouvée.

Les Vécés, qui ont bénéficié de la plus belle des éditions DVD de vos films, en grande partie grâce à Coluche, sont-ils un film culte ?

Je ne crois pas, non. Les vrais films cultes passent une fois par an à la télé (comme *Le Père Noël est une ordure* ou *Les Bronzés*), celui-là très rarement, et heureusement parce que, franchement, il n'est pas terrible.

Pas terrible ?

Non, c'est un film qui, à la rigueur, a aujourd'hui le charme de ce qui est démodé, comme la DS 19. Par moments, il n'est pas trop mal mis en scène, mais il n'y a pas vraiment de quoi être très fier.

Dans quel état avez-vous terminé le tournage ?

Vidé. Découragé. Ça avait été une épreuve tellement dure, tellement peu conforme à ce dont j'avais rêvé que je me suis dit : « Je finis celui-là, mais je me suis trompé. Le cinéma n'est pas un truc pour moi, et je ne ferai pas d'autres films. »

Impression que la sortie n'a pas effacée ?

Non. Nous avons dû batailler pour imposer le titre à Alain Poiré, qui le trouvait détestable, vulgaire... Je ne sais plus qui nous a défendus, toujours est-il qu'il a fini par accepter à condition que ce soit mis à l'imparfait. Ça lui semblait moins inconvenant. Et *Les vécés sont fermés de l'intérieur* est devenu *Les vécés étaient fermés de l'intérieur*... J'ai réussi à imposer l'affiche de Solé, que Gotlib lui aussi voulait, et

l'excellente musique de Paul Misraki, toutes choses cohérentes dans le projet. Le film est sorti dans un circuit correct. Je n'ai aucun souvenir de la promotion, sinon que Coluche l'a faite au minimum. Il triomphait au music-hall, et Paul Ledermann ne voulait pas que ses deux images se mélangent. Il a eu raison d'ailleurs : les gens qui aimaient Coluche sur scène n'avaient pas envie de le voir dans un registre différent. Comme les gens qui vont voir Johnny au Stade de France se moquent bien de le voir dans *L'Homme du train*. Sans être une catastrophe, les *Vécés* n'ont pas été un succès. Ils n'en ont pas non plus été un aux yeux de la critique. Je me souviens en particulier de celle de Michel Ciment. À l'époque (ça n'a pas duré très longtemps), « Le masque et la plume » était diffusé à la télévision. J'attends donc avec impatience l'émission dans laquelle on doit parler de mon film. Elle se déroule. Rien. Le temps de la fin approche : toujours rien. Et puis, presque au moment du générique, quelqu'un dit : « Est-ce que quelqu'un veut parler des *Vécés étaient fermés de l'intérieur* ? » Et Ciment dit : « Non, personne, tirons la chaîne ! » Ça a été tout. Tout ce travail, toutes ces difficultés surmontées pour en arriver là ! Ça a été affreux : les critiques précédentes étaient des coups de picador qui endommageaient, celle de Ciment a été l'estocade. Je dois dire pour être honnête que depuis, presque chaque fois qu'il me croise, il s'en excuse encore, et que *Positif* a ensuite suivi mon travail avec beaucoup d'intérêt.

Qu'est-ce qui a suivi cet échec ?

La pire période de ma vie. Cela a duré trois ans. J'étais marié, jeune papa, je n'avais pas été très bien payé sur les *Vécés*. Claude Moliterni ne voulait plus de moi à *Pilote*. Je ne plaçais de dessin nulle part. Je ne sais plus comment j'ai rencontré l'équipe d'« Aujourd'hui madame », une émission de télévision diffusée l'après-midi qui avait besoin de gens pour réaliser de petits sujets de trois ou quatre minutes sur la Fête de la rose à Bagatelle, une danseuse à cheval, ou un festival de musique à Évian. J'avais tellement peu d'argent que je suis allé vendre tous mes livres chez Gibert Jeune. Ça ne m'a pas rapporté grand-chose, bien sûr. Je n'ai jamais dit ça à mes parents. J'étais parti, j'étais parti. Le fameux cordon que l'on est fier d'avoir coupé... Mon père n'a réalisé que récemment à quel point ça avait été dur, et il s'en veut toujours de ne pas avoir su déceler ça à l'époque. Ils auraient pu m'aider (mon père était médecin), mais je n'ai pas voulu leur demander. J'ai quand même écrit un scénario, avec je ne sais pas quelle énergie. Après l'échec des *Vécés*, je n'avais de toute façon que cela à faire : il y avait peu de risques qu'un producteur m'appelle, qu'un agent s'occupe de moi.

Ce scénario, c'était Les Bronzés ?

Non, du tout. *Les Bronzés*, ça a été une autre histoire. Une histoire qui m'a sauvé.

1 - Un éditeur, Michel Lagarde, en a réédité une compilation en 2007 sous le titre *Gazul club*.

2 - Prosper Mérimée a écrit plusieurs pièces de théâtre sous le nom de Clara Gazul.

Sauvé par le Splendid

Les Bronzés

Les Bronzés ont été un coup de chance ?

Énorme. La chance, il faut en avoir, mais il faut surtout savoir la saisir. Le talent et le courage comptent beaucoup mais la chance est capitale.

Et celle-ci, comment vous est-elle tombée dessus ?

J'allais beaucoup au café-théâtre, au Splendid, à la Veuve Pichard où se produisait Martin Lamotte et où Gérard Lanvin débutait, au Vrai Chic parisien voir Coluche. Les gens du Splendid avaient tous le même âge que moi. Les spectateurs étaient assis à deux mètres de la scène. Ça paraît incroyable maintenant que tous sont devenus vedettes, mais ils étaient très accessibles. Nous avons donc entretenu assez facilement une espèce d'amitié collective, d'autant plus qu'ils avaient bien aimé les *Vécés*. Dans la période gris foncé qui a suivi l'échec du film, j'avais donc réussi à écrire un scénario, *Une épouvantable méprise*, une parodie de mélodrame fin XIX^e siècle, et je le leur avais proposé. Ils avaient trouvé ça très drôle, mais c'était sûrement trop bizarre, et puis surtout je sortais d'un échec : je n'ai donc pas trouvé de producteur. Cela nous a quand même rapprochés. Lorsque Yves Rousset-Rouard, l'oncle de Christian Clavier, a eu l'idée de faire un film d'*Amours, coquillages et crustacés*, un de leurs spectacles qui triomphait au Splendid, ils lui ont parlé de moi. Rousset-Rouard n'était pas très chaud : il voulait un vieux routier, un type genre Édouard Molinaro ou Claude Zidi, pas le jeune auteur d'un premier bide. Eux résistaient, disaient : « Non, on ne veut pas se retrouver avec un père qui va nous apprendre le métier, on voudrait quelqu'un avec qui on est sûrs de s'entendre, qui a le même esprit que nous. » Ils savaient déjà tous très exactement ce qu'ils voulaient et ce qu'ils ne voulaient pas. Le seul exemple comparable à mes yeux de cette force de groupe, c'est cette classe du Conservatoire où se retrouvèrent Belmondo, Cremer, Rich, Marielle, Rochefort...

Et ils ont eu gain de cause...

Ils m'ont imposé à Rousset-Rouard, qui a accepté. J'ai appris d'ailleurs plus tard que Coluche, qui était très copain avec eux, leur avait déconseillé de me prendre en disant : « Patrice est mauvais, moi je le ferai mieux. » Il avait des velléités de réalisateur, qu'il a ensuite assouvies avec *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*. Ils ne l'ont pas écouté : là aussi, ils avaient peur que Coluche les dépossède de ce qu'ils voulaient faire. Avec moi, ils étaient certains d'être sur la même longueur d'ondes.

Et vous, vous étiez prêt à replonger ?

J'étais en hibernation. C'était une chance inouïe qu'on me propose cela, même si le succès des *Bronzés* était alors totalement imprévisible, du moins à ce point. J'aurais tourné n'importe quel scénario, accepté n'importe quoi, et là on me proposait un projet vraiment drôle, original, moderne, avec des amis... C'était une occasion sensationnelle !...

Vous n'aviez pas peur que le cauchemar des Vécés se reproduise ?

Non, car je m'entendais très bien avec le Splendid, et je n'aurais jamais recommencé les erreurs faites sur les *Vécés*. Aussi négative qu'ait été l'expérience, elle m'avait aussi beaucoup appris. Mon inquiétude, c'était d'être à la hauteur de la confiance qu'ils me faisaient. J'y suis allé sans arrogance et sans humilité mal placées. Et le tournage a été merveilleux.

Vous avez participé au scénario ?

Nous l'avons écrit tous ensemble, les six plus moi, d'après leur spectacle. Le hic, c'est que je n'avais jamais mis les pieds au Club. Personne ne me l'a demandé, et je ne l'ai pas dit car j'avais peur de me faire virer. Mais eux y avaient travaillé plusieurs saisons. Dès qu'ils parlaient des GO, des GM, du chef de sports, des chefs de village, je ne comprenais pas très bien de quoi il était question. Pendant le tournage, j'ai filmé à l'aveugle, guidé par ce qu'on avait écrit. Par exemple, quand les nouveaux vacanciers arrivent, il y a un buffet sur la plage, on présente tout le monde, ça a une certaine allure. Avec le décorateur, on avait fait pour cette scène-là un petit buffet, comme la régie sur un tournage, avec des galettes Saint-Michel et des Chamonix orange. Quand ils ont vu ça, les gars du Splendid ont tiqué : « Mais Patrice, tu sais bien, au Club Med, les buffets c'est somptueux ! — Bien sûr », ai-je dit. Mais, non, je ne savais pas. J'ai essayé de colmater les brèches. Ça a finalement marché, mais j'ai piloté à vue. Un an plus tard, pour Noël, je suis allé passer une semaine au vrai Club Méditerranée avec ma femme et notre fille, au Sénégal, et là j'ai

été acteur de notre film pendant une semaine, ce qui était une sensation très étrange. J'ai compris enfin ce que j'avais fait semblant de connaître.

Et vous aimez ?

J'adore. J'y suis allé vingt fois depuis.

Vraiment ?

Oui. On n'a à s'occuper de rien, on mange bien, on fait du sport, y a du soleil en plein hiver. Oui, vraiment, ça me plaît.

Le vrai Club Méditerranée vous a-t-il aidé pour le tournage ?

Du tout. Le lieu a été difficile à trouver : il était impossible de tourner au Club lui-même. Gilbert Trigano ne voyait pas le film d'un très bon œil, de même qu'il n'avait pas aimé la pièce. Après, devant le triomphe, il a bien dû reconnaître que « oui, bon »... Mais pas au moment du tournage... J'ai fait une publicité pour le Club Med longtemps après le film. On avait tourné aux Bahamas, huit spots, et, quand ils ont été finis, nous les avons montrés à Trigano que je n'avais jamais rencontré. Il est entré dans la salle, est venu vers moi et m'a serré la main chaleureusement en me disant : « Vous voyez, cher Patrice, que je ne suis pas rancunier. » Pour *Les Bronzés*, il a donc fallu trouver un club de vacances qui pouvait ressembler au Club Med. Tout construire était trop cher. On a tourné au Sénégal, dans le village d'une chaîne italienne où on a seulement construit des cases.

Vous auriez fait le même film si vous aviez été GM avant ?

Sans doute, oui. J'aurais juste été plus au fait des choses. Mais ce n'est pas ce qui me chiffonne le plus quand je revois *Les Bronzés*. Je regrette de ne pas l'avoir tourné en Scope, car il s'y serait merveilleusement prêté, et de ne pas avoir maîtrisé totalement la mise en scène. C'est tourné correctement mais il n'y a aucun style, aucune patte.

C'était un peu induit par le projet ?

C'est vrai, mais ça reste frustrant. Les *Vécés* étaient un film de genre, il fallait des décors, un style, des effets, grossir le trait comme dans une caricature, alors que *Les Bronzés* étaient un film de situations et de comédiens, et je ne voyais pas comment j'aurais pu être personnel. Je voulais, par discrétion, par modestie, m'effacer derrière le projet pour qu'il soit réussi. Si j'avais mis en scène le film dix ans plus tard, j'aurais sans doute un peu mieux fait mon travail. Mais ce projet ne permettait pas l'exercice d'une mise en scène brillante. Il fallait juste

servir les comédiens. Le film est drôle, réussi et aimé parce que eux tous sont formidables, pas parce qu'il est bien filmé. Ça a été la même chose avec *Les Bronzés font du ski*, qui comportait beaucoup plus de contraintes de tournage. Ce qui est plus curieux, c'est *Les Bronzés 3*. Entre les deux, j'avais fait beaucoup d'autres films, dont certains très « mis en scène ». Pourtant, malgré ce métier que j'avais acquis, ma mise en scène est de nouveau totalement impersonnelle. N'importe qui aurait pu filmer *Les Bronzés 3*. Plus j'y repense, plus je m'étonne, sur *Les Bronzés 3*, de m'être contenté d'être discret et efficace, comme à l'époque des *Bronzés*. C'est bizarre, je n'arrive pas vraiment à me l'expliquer.

Le scénario des Bronzés 1 était-il très différent de la pièce ?

La pièce était une succession de sketches. Le scénario a dû faire en sorte que les personnages existent, se répondent, soient construits sur la longueur. La pièce, c'était une semaine au Club. Fin de l'histoire. Au cinéma, pour éviter d'être trop impressionniste, il fallait que des relations se tissent entre les héros. C'était amusant à imaginer, et les six m'ont beaucoup sollicité là-dessus. On pouvait écrire pour le film des choses impensables sur trois mètres carrés au théâtre. J'ai des souvenirs de séances de travail très drôles. Le tournage aussi a été très joyeux. Les gens du Splendid sont très rieurs, très déconneurs, même s'ils sont aussi en même temps rigoureux et professionnels. Il n'y a pas du tout d'improvisation. Mais, entre les prises, on se laisse vite aller.

Certains d'entre vous étaient-ils conscients de ce qui se jouait avec ce film ?

Personne. Ni moi ni eux, vraiment personne. Rousset-Rouard sentait sans doute qu'il avait entre les mains un succès potentiel, mais nous avons tourné dans une totale insouciance. À la sortie, d'ailleurs, ça n'a été qu'un bon succès. C'est après que c'est devenu un phénomène. Je me souviens que Marc Esposito, à l'époque rédacteur en chef de *Première*, venu sur le tournage, m'avait dit un soir : « Ils sont tous formidables mais lequel d'entre eux deviendra vedette ? »

Alors que la question aujourd'hui est : qui ne l'est pas devenu ? Marie-Anne Chazel, sans doute...

C'est déjà un miracle qu'ils soient tous les six des stars : c'est un peu normal que certains soient moins vedettes que d'autres. Marie-Anne a une réelle cote au théâtre, et je crois qu'elle y est heureuse.

Il y a aussi Bruno Moynot, qui a été des trois Bronzés et du Père Noël est une ordure, et n'a jamais rien fait d'autre...

Il ne faisait pas partie du groupe d'origine. Il était le compagnon de Josiane Balasko à ce moment-là, et n'a jamais prétendu être quoi que ce soit. C'est un type modeste, assez effacé, qui ne s'est jamais pris pour ce qu'il n'était pas. Si on lui demandait de faire l'acteur, il était ravi, et si on ne le lui demandait pas, tant pis. Aujourd'hui, il codirige le théâtre du Splendid et celui de la Renaissance.

Et eux, cette bande des six, comment étaient-ils ?

Ils étaient déjà ce qu'ils sont aujourd'hui. Les qualités restent, les défauts s'accroissent mais ils n'ont pas changé. Ils auraient pu devenir odieux, arrogants, ce qui n'est pas le cas...

C'est pourtant l'image que véhicule Christian Clavier...

Elle est fautive. C'est quelqu'un de très professionnel, qui peut refaire vingt-cinq fois une prise si le réalisateur le lui demande, afin d'obtenir quelque chose de précis. Il aime (comme les autres d'ailleurs) passionnément jouer. Mais c'est vrai aussi qu'il peut être très cassant. Il était déjà comme ça à l'époque, ça s'est accentué avec le succès. Thierry Lhermitte non plus n'a pas changé : il a toujours été assez décontracté, détaché des choses. Aujourd'hui, il l'est encore. Il s'enthousiasme, pousse tout le monde en avant, mais est aussi assez fataliste. Un fataliste gai. Un jour il m'a dit : « J'ai toujours éprouvé un sentiment d'imposture. Je ne sais pas ce que j'ai fait pour mériter ce qui m'arrive, et on se rendra compte un jour que c'est indu. » Il n'a pas une très haute idée de lui-même. Sa belle gueule l'a sans doute plus fait douter qu'elle ne l'a rassuré.

Il n'y en avait aucun qui sortait du lot, et entraînait les autres ?

Non. Leur aventure était très collective. Jugnot est peut-être le plus efficace. Mais c'est difficile de faire un hit-parade. C'est plus une course de relais : il y en a un qui à un moment est en tête, puis il se fait dépasser, et ainsi de suite. Ils étaient sincèrement amis. Les garçons étaient dans la même classe de seconde au lycée Pasteur à Neuilly. Le lycée de filles n'était pas loin et il y avait là Marie-Anne Chazel, qui sortait avec Christian Clavier. Josiane Balasko est arrivée après coup, quand ils se sont retrouvés en cours de comédie, et le groupe s'est monté comme cela. Aujourd'hui ils sont toujours amis, mais sans doute d'une autre manière. Tous sont devenus célèbres en même temps. Quand ils ont commencé à vivre un peu en dehors du café-théâtre, ça n'a, que je sache, pas entraîné de jalousie.

Et Dominique Lavanant ? Elle n'était pas de ce groupe d'origine ?

Non. Ce sont eux qui l'ont amenée. Elle jouait dans le spectacle, et avait fait un one woman show au Splendid. À l'époque, elle était plus connue qu'eux.

Ils étaient faciles à diriger ?

L'idée même de la direction d'acteur m'a toujours paru d'une prétention terrible. Et sur *Les Bronzés* encore plus : ils connaissaient leurs personnages par cœur, les avaient écrits et joués au théâtre. Qu'est-ce que je serais allé leur dire : non, fais-le plus comme ceci, moins comme cela ? L'essentiel de mon travail, c'était le rythme des scènes, du film.

Vous comprenez ce succès qui, aujourd'hui, se renouvelle à chaque rediffusion télé : les deux premiers volets sont passés treize fois, et à chaque fois ils attirent au moins dix millions de spectateurs ?

Non, j'ai du mal. C'était impossible à imaginer, mais c'est également dur à comprendre. Des sociologues pourraient l'analyser : moi, je n'y arrive pas. Je pense que ce groupe a véhiculé un esprit générationnel. *Les Bronzés* ne sont pas juste un film qui plaît, comme *Neuilly ta mère* aujourd'hui. Peut-être parce qu'ils sont tous devenus célèbres a-t-on l'impression en les revoyant de les avoir vus grandir. Peut-être que c'est le même plaisir que de se repasser des photos de vacances ? Je ne sais pas.

Vous revoyez souvent les films ?

Les membres du Splendid et moi-même sommes sans doute les gens qui les ont le moins souvent vus. Il n'y a pas très longtemps, ma femme regardait *Les Bronzés* à la télé, et je l'ai entendue rire. Je suis allé la retrouver, je me suis assis et, bien sûr, j'ai ri aussi. Mais *Le Père Noël est une ordure*, qu'on m'attribue souvent (et je ne démens jamais car j'adore ce film), me paraît bien meilleur.

Justement : pourquoi celui-là vous a-t-il échappé ?

Je ne sais pas bien. Sans doute parce que Michel Blanc, celui dont je me sentais le plus proche au Splendid, n'était pas non plus de l'aventure. Michel était celui qui avait le plus l'envie de s'échapper du groupe. Il m'avait dit sur un des deux *Bronzés* : « Patrice, on s'entend bien, tu ne veux pas qu'on écrive des films ensemble ? » Après *Les Bronzés font du ski*, on s'est mis à écrire *Viens chez moi, j'habite chez une copine*, et du coup la place de réalisateur du Splendid est devenue vacante. Jean-Marie Poiré, qui les connaissait aussi, est arrivé dans le circuit. C'était un ami de Josiane Balasko et ils le lui ont proposé. Ce n'était pas contre moi.

Vous ne leur en voulez pas ?

Leur en vouloir ? Certainement pas. Ils m'ont déjà offert les deux

Bronzés, qui ont changé ma vie. Je serais vraiment d'une ingratitude folle de leur en vouloir.

Même pas un petit regret ?

Bien sûr que si, parce que, sincèrement, j'aurais adoré réaliser le *Père Noël*, mais je trouve le film vraiment parfait, très réussi, et je ne sais pas si j'aurais pu faire aussi bien.

Ça n'est pas non plus un film très personnel...

Quand même... Il a du style : une ambiance, une lumière. Mais c'était plus facile de lui en donner qu'aux *Bronzés*. Je me serais régalié à le faire. Ce qui compte, c'est qu'il soit bon. Donc, non, jaloux, pas du tout.

Les Bronzés ont changé votre vie ?

Complètement. Rappelez-vous la situation dans laquelle j'étais ! Après les *Vécés* ça a été très dur, après *Les Bronzés* ça a été très facile. Faire du cinéma n'est jamais simple. Mais, là, ça allait quand même sans trop de problèmes. Aucune des choses très heureuses qui ont pu m'arriver dans ma vie professionnelle n'a changé ma vie autant que *Les Bronzés*. Même pas la sélection de *Monsieur Hire* à Cannes, qui m'a pourtant offert une vitrine internationale formidable.

Les Bronzés, et encore plus Les Bronzés font du ski, mettent en scène et se moquent de petites gens plutôt médiocres. Est-ce que ça ne relève pas d'un cinéma du mépris ?

Je comprends cette remarque, mais je ne suis pas d'accord. Le vrai mépris pour moi c'est l'émission « Strip-tease » car elle filme des « vrais gens » prétendument avec bienveillance et en fait se moque d'eux. Sur notre canapé, nous spectateurs sommes très à l'aise car nous pouvons nous sentir supérieurs à ces vieilles filles aux cheveux gras ou à ces adolescents idiots. Ça, c'est du mépris. La force du *Splendid*, c'est que leur méchanceté s'exerce sur eux-mêmes, sur leurs propres personnages. Ils ne se montrent jamais supérieurs à qui que ce soit. Ils ont des mesquineries qui sont les nôtres. Se moquer de soi c'est imparable. *Les Bronzés* ne sont pas méprisants pour les clients du Club Med : c'est un miroir. Il y a dans leur humour à tous à la fois un côté très caustique et une forme de bienveillance, de bonhomie. Jugnot incarne ça très bien.

Comment jouent-ils avec leur physique, pour le moins différent ?

À aucun moment je n'ai observé la moindre jalousie de Jugnot pour le physique de Lhermitte, par exemple. Là aussi, ils sont très lucides

sur ce qu'ils sont. Michel Blanc sait très bien qu'il n'emballe pas comme il veut. Il joue là-dessus, et c'est là qu'il est fort.

La laideur de certains n'a jamais été une souffrance ?

Jamais. D'abord parce qu'ils sont vite devenus célèbres et que, quand on est célèbre, cette notion devient très relative. Ensuite parce qu'ils ont fait de leur physique une force, et qu'ils ont capitalisé dessus. C'est presque leur fonds de commerce.

Josiane Balasko était jolie à l'époque des Bronzés...

Elle est en permanence en lutte contre elle-même. Elle maigrit, elle grossit, elle veut être belle, elle renonce à l'être. À l'époque du premier *Bronzés*, elle voulait être très jolie, elle avait maigri, elle avait demandé au maquilleur de la soigner... Après, sur le deuxième, comme au ski on s'en fout et que tout le monde a des doudounes, elle s'est lâchée. Je l'ai vue maigrir de dix kilos, en prendre vingt, baisser les bras, recommencer... C'est le fait d'assumer qui est important, et à l'époque des *Bronzés* elle se refusait à être ronde. Cela dit, c'est celle du groupe que je connais le moins. Elle a un côté bulldozer, et j'ai moins de connivence avec elle. Beaucoup de sympathie et d'admiration mais pas de connivence.

Y a-t-il des moments du film qui vous ont échappé ?

Je ne crois pas, non. Il y a eu plusieurs scènes où ils se sont mis à rire parce que c'était très drôle, comme la scène du hammam. Ça se voit un peu, mais ça ne veut pas dire que cela m'ait échappé. C'est plutôt un événement fixé sur la pellicule. De temps en temps, j'ai un peu pataugé. La scène de la régata des pirogues, j'avais l'impression de tourner n'importe quoi n'importe comment, mais finalement elle fonctionne.

Derrière cette méchanceté, il y a aussi un certain conformisme. La fin célèbre la morale traditionnelle : le couple qui tente la liberté sexuelle finit par se retrouver...

C'est vrai que la fin des *Bronzés* est une succession de petits happy ends : Gigi a trouvé l'amour, Jugnot et Balasko sont à nouveau ensemble et Blanc a une ouverture. Peut-être n'avons-nous pas eu le culot de faire des choses plus méchantes, et avons-nous plaisir à boucler cela de façon positive. C'est sans doute plus convenu mais c'est aussi plus joyeux. Que Jugnot et Balasko partent chacun de son côté, ça aurait été insupportable, non ?

Dans son livre d'entretiens Serrer sa chance¹, Claude Miller dit qu'on

lui avait proposé le film et qu'il l'avait refusé ?

Je ne savais pas. C'est vrai que Claude les connaissait bien, qu'il avait dirigé Michel Blanc dans *La Meilleure Façon de marcher*. Il faisait peut-être partie des réalisateurs possibles. Je ne sais pas. Je le remercierai d'avoir refusé la prochaine fois que je le verrai...

Les Bronzés font du ski

Quand l'idée d'une suite est-elle née ?

Je crois que, déjà pendant le tournage du premier, Yves Rousset-Rouard leur avait demandé de penser à une suite. Eux ne voulaient pas, car ils avaient d'autres idées en tête. Il est revenu à la charge après la sortie du film, et leur a suggéré d'écrire quelque chose au ski. Moi, ça me plaisait beaucoup. Quand ils m'ont invité à les accompagner, j'ai dit oui. Je ne vois pas du tout pourquoi j'aurais dit non.

Par peur de se répéter ?

Non. J'étais sûr qu'ils allaient trouver quelque chose de nouveau. Je n'ai cette fois pas du tout participé au scénario. Ce sont seulement Jugnot, Clavier et Lhermitte qui s'y sont mis. Ils se sont dit à juste titre : « Si on commence à écrire tous ensemble, ça va être trop long. » Les autres ont jeté un œil. Tous étaient d'accord.

Le film n'est-il pas plus méchant que le premier ?

De *Bronzés* en *Bronzés*, la méchanceté monte d'un cran. Si on en avait fait cinq, ça aurait fini en carnage. C'était la tournure d'esprit du Splendid. Quitte à remettre le couvert, autant s'amuser avec des choses plus cinglantes. Et encore, ça aurait dû être pire ! Il y avait dans le scénario, quand ils sont tous perdus après la dépose en hélicoptère, une montée de la tension plus forte et même des scènes de cannibalisme, allusion au drame des Andes qui avait fait grand bruit. Rousset-Rouard n'était pas vraiment d'accord. Il trouvait ça dangereux, trop méchant. Eux ont alors consenti à écrire davantage de scènes dans la station, avec les tire-fesses, les chutes, les gags sur les pistes, etc. Et ce sont ces scènes qu'on retrouve essentiellement dans le film. Mais tout a été tourné, et le premier montage durait deux heures vingt ! C'était beaucoup trop. Nous avons dû couper trois quarts d'heure, et avons gardé ce qui était politiquement correct. Mais très drôle aussi.

Que sont devenues ces scènes ?

Elles sont perdues. Au bout de quelques années, les chutes du montage sont détruites par le laboratoire. Évidemment, c'est dommage. Si on avait su, on les aurait gardées, pour faire des bonus pour les éditions DVD collector.

Le tournage a été aussi heureux que le premier ?

Non, pour des tas de raisons. La météo était très changeante. Nous avions tous les jours trois feuilles de service : beau temps, temps incertain, temps pourri. Nous commencions des séquences que nous ne pouvions pas terminer, à cause de la neige qui se mettait à tomber. Quand nous devons tourner dans la poudreuse, il fallait se déplacer à chaque prise car on ne pouvait pas effacer les traces de ski dans la neige... La logistique était plus compliquée. Pour le premier, nous étions en vase clos sans possibilité d'aller ailleurs. Là, nous étions dans plusieurs hôtels, tournant parfois dans la station, parfois sur des pistes à droite et à gauche. Réunir tout le monde était plus difficile. Et puis je n'aime pas le froid, je préférerais tourner en tee-shirt en Côte d'Ivoire qu'en Moon Boots à Val d'Isère. Humainement, il y avait quelques couacs : Dominique Lavanant n'était pas en forme. La montagne l'angoissait, l'oppressait. En plus, elle a toujours eu le sentiment confus que le Splendid ne l'aimait pas beaucoup. Elle se sentait sur la touche, elle était « guest-star », pas membre à part entière du groupe, et elle ne le vivait pas très bien. Sur le premier *Bronzés*, ça s'était très bien passé car elle reprenait son personnage de la pièce. Sur le deuxième, par une absurde erreur, nous l'avions mise dans un hôtel où elle était toute seule. Le soir elle déprimait et buvait du vin blanc en disant qu'elle voulait rentrer à Paris. Je devais aller la consoler... Il fallait que je l'aime à la place des autres. Tout cela aurait pu être plus harmonieux, mais bon... Et puis le succès du premier nous rendait tous moins insouciant. À l'époque des *Bronzés*, nous ne savions pas où nous allions. Là, il y avait d'autres enjeux.

Les ego s'étaient réveillés ?

Je ne dirais pas ça, non. Seul Michel Blanc, qui me proposait la botte scénaristique, sentait avant les autres que ce groupe n'allait pas faire vingt films ensemble.

La mise en scène reste assez anonyme...

Il y en a un peu plus dans les scènes d'intérieur, comme celle de la fondue, mais à l'extérieur j'étais désarmé : la neige c'est blanc partout, il n'y a rien pour s'appuyer, pour construire une image. Je me suis plus amusé chez les paysans à la fin : là, il y a de la lumière, de l'ambiance. Dehors, je ne savais pas trop comment faire.

Vous avez offert son rôle le plus célèbre, celui de Marius Franceschini,

à Maurice Chevit...

Maurice est ma plus vieille amitié de cinéma. Quand j'étais adolescent, pendant les grandes vacances, il habitait la maison à côté de la nôtre en Normandie, et il savait que j'avais des rêves de cinéma. Il m'a emmené sur un tournage de téléfilm à Mayenne, *Le Maître de Ballantrae*. Ça avait été merveilleux. J'étais Charlie dans la chocolaterie. Du coup, je lui ai proposé de jouer dans mes films dès que l'occasion s'est présentée. C'est un grand acteur, d'une infinie justesse... Il a publié un livre de souvenirs qui s'appelle *Je ne m'arrête pas, je suis lancé*², sa dernière réplique dans *Les Bronzés 2*. Il est toujours vivant, mais mal en point. Il entend très mal, a un déambulateur, sa femme est morte il y a quelques mois. C'est affreux de voir les gens qu'on a aimés diminués ainsi. Je me souviens de mon grand-père maternel, que j'ai adoré, et j'ai très mal vécu de le voir vieillir. Je suis allé lui rendre visite à la fin de ses jours et je m'en veux de garder de lui cette image. Je suis très pleutre pour ça. Je n'ai pas pu venir à l'anniversaire des quatre-vingt-six ans de Maurice parce que j'étais à l'autre bout du monde, et je sais qu'au fond de moi-même j'étais heureux de ne pas pouvoir être là.

Les Bronzés 3

Peut-être est-il mieux pour une fois de rompre la chronologie et de parler dès maintenant des Bronzés 3. Vous avez été impliqué dans le projet dès le début ?

J'en ai entendu parler pour la première fois à la télévision un samedi, dans une émission où l'un des six l'a annoncé. Personne ne m'avait prévenu qu'il y avait un *Bronzés 3* qui se préparait et, pour tout dire, j'étais un peu vexé. Je me disais que Jugnot voulait sans doute le réaliser lui-même, mais ça ne me consolait guère. Et puis j'ai eu un coup de fil de Lhermitte le dimanche matin pour me demander si je serais de la partie. Ça allait mieux.

Cette fois, c'est Christian Fechner, que vous connaissez bien, qui le produit ?

Et pas Yves Rousset-Rouard, qui avait produit les deux premiers. Ça n'est pas mon choix, je ne suis entré en scène qu'après. J'ai cru comprendre que c'était la décision du Splendid. Je sais que Rousset-Rouard l'a très mal pris. Ça nous a même valu une anecdote un peu malheureuse : on s'était dit que ça serait drôle que la musique des

Bronzés 1 soit la sonnerie de téléphone de Clavier dans le film. Nous avons fait la demande des droits à la production, qui nous a réclamé une somme astronomique. Du coup, nous avons pris autre chose... Je n'ai jamais recroisé Yves Rousset-Rouard depuis, et je ne sais pas ce que je pourrais lui dire, car je sais qu'il nous en veut à tous énormément.

Vous avez reçu le scénario sans y avoir participé. Les six du Splendid l'avaient écrit tous ensemble ?

Comme d'habitude : ils se mettent d'accord sur ce que ça va raconter, et après ils tricotent en groupe, et se relient les idées. Ils ne sont pas avares. Quand ils ont une idée pour l'un d'entre eux, ils la donnent volontiers. C'est très collectif. Chacun a développé son personnage de son côté, et ils m'ont donné le scénario fini.

Et il vous a fait rire ?

Beaucoup. J'ai à nouveau été assez bluffé par leur sens de l'autodérision. C'est la force des grands comiques que de capitaliser sur leurs défauts. Ce que font Clavier ou Blanc dans *Les Bronzés 3*, c'est inouï. Pareil pour les seins de Chazel, ou le couple Bernard-Nathalie... Dans le genre « je me moque de moi-même », *Les Bronzés 3* sont un sommet. Je me demande en revanche si toute l'histoire avec la bête qui rôde n'est pas à côté de la plaque, comme s'ils avaient cru nécessaire de ne pas en rester à la simple chronique d'une semaine de vacances et voulu mettre un peu plus de tension.

Vous avez coupé ?

Non, juste quelques moments au montage pour dynamiser le film. Mais il n'y a pas eu de séquences entières sacrifiées, comme dans *Les Bronzés font du ski*, sinon des péripéties qui arrivaient à des personnages secondaires. Ainsi Mme Franken, jouée par Doris Kunstmann, manquait-elle de se noyer dans un bain de jus de pruneau. Mais la séquence, qui aurait été drôle si elle était arrivée au personnage joué par Josiane Balasko, ne fonctionnait pas avec un rôle secondaire.

D'autres choses ne fonctionnent pas. Quand Michel Blanc se retrouve avec Marie-Anne Chazel sous la douche après avoir passé la nuit à geler sur son jet-ski, et qu'il lui dit « attention, je dégivre », c'est franchement vulgaire...

Ce genre de vulgarité, pratiquée avec cette bonne humeur-là, ça

m'enchanté. Eux seuls peuvent le faire. Ils ont ce culot, et ça me bluffe. Mais c'est vrai que c'est quelque chose que je n'aurais jamais été capable d'écrire. Je n'ai jamais tourné dans la saga des *Bronzés* des choses qui me faisaient horreur. Même si je trouve assez faciles dans *Les Bronzés font du ski* les gags avec la combinaison déchirée et le moment où Jugnot rentre dans le mur de neige. Je me disais : « Ça ne vole pas haut, mais ça fera rire. »

Vous avez tout de suite senti que votre part personnelle serait réduite ?

En lisant le scénario, je me suis simplement dit : « Comment est-ce que je mets ça en scène ? » Et la réponse a été : « En m'effaçant. » Ce n'est pas parce que j'étais plus connu qu'au temps des *Bronzés 1* et *2* que ça aurait dû être autrement. J'étais à leur service. Je n'ai ni fait des folies ni tenté d'essayer d'en faire un film à moi. C'était de toute façon impossible et c'eût été ne pas respecter la règle du jeu. C'est pour ça que j'ai été déçu que par moments on ne me fasse pas davantage confiance.

Que voulez-vous dire par là ?

Le tournage a été moins agréable que je ne l'aurais souhaité. Ils ne m'ont pas autant fait confiance que je pouvais l'espérer, me demandant souvent ce que je faisais et pourquoi je le faisais comme ça. Jugnot discutait beaucoup. Balasko m'a dit au bout de quelques jours sur un ton comminatoire : « Ah non, tu ne me filmes plus de si près. » Lhermitte était obsessionnel avec les accessoires : s'il y avait un pot bleu de prévu au scénario et qu'on en avait un vert, il arrêtrait tout jusqu'à ce qu'on en ait trouvé un bleu. Clavier avait toujours son portable ouvert, et répondait, donc on attendait pour commencer la scène qu'il ait fini de parler. Si je veux être totalement sincère, ce tournage n'a pas été idyllique. C'est assez curieux et terrible d'avouer une chose pareille, mais certains jours j'en ai bavé.

L'énorme budget du film (35 millions d'euros) a-t-il été pour quelque chose dans cette ambiance moins confiante ?

Je ne crois pas, non. L'infrastructure était très compliquée. Du côté des loges, de la régie, c'était un véritable Barnum parce qu'il y avait six stars et que Fechner tenait à ce qu'elles soient toutes logées à la même enseigne. Donc six caravanes, et tout ce qui s'ensuit... Mais l'argent en soi ne me pose pas de problème. J'ai géré d'énormes budgets, comme celui d'*Une chance sur deux*, où l'argent est plus visible sur l'écran que dans *Les Bronzés 3*. À partir du moment où la cellule de base reste à dimension humaine, ça m'est un peu égal.

Et vous ? Vous l'avez fait pour l'argent ? Vous sortiez de Dogora, où vous n'étiez même pas payé...

Non, je ne l'ai pas fait pour l'argent. Bon, je ne l'ai pas non plus fait gratis... En fait, j'aurais trouvé impensable d'en pas être de la partie. Quand un budget est aussi important, il est absurde d'accepter le minimum syndical. J'ai donc été très bien payé sur ce film, d'autant mieux que Fechner m'avait dit : « Patrice, si cela marche comme je l'espère, je ne vous oublierai pas. » Et, quand nous avons fêté le cap des dix millions de spectateurs, il m'a attiré dans un coin, m'a dit qu'il n'avait pas oublié sa promesse et m'a tendu une enveloppe. Il m'a dit : « Ouvrez. » J'ai ouvert. Il y avait un chèque. D'un montant assez impressionnant. Alors que j'étais très ému par sa générosité, il a conclu : « Ne dites rien, c'est moi qui vous remercie. » Et nous sommes partis pour retrouver les autres. Cet homme-là était un seigneur. Ça me bouleverse de parler de lui à l'imparfait.

Parce que, quand même, ce projet si longtemps attendu est arrivé à un moment où pratiquement tous les acteurs du Splendid sortaient de gros revers financiers ou de lourds échecs publics. Thierry Lhermitte producteur avait été ruiné par Le Prince du Pacifique, Christian Clavier avait connu deux de ses plus gros bides avec Lovely Rita et Albert est méchant, Michel Blanc faisait Madame Édouard et de la télé, Marie-Anne Chazel avait réalisé un premier film très mal accueilli, Josiane Balasko n'arrivait pas à monter sa Cliente et Jugnot s'était planté avec Boudu. Pour tous, il y avait un vrai besoin de raffermir leur notoriété...

C'est vrai. Je n'avais pas du tout pris conscience de ça. Mais, pour autant, il serait hâtif et faux de croire que le Splendid a fait *Les Bronzés 3* parce qu'ils étaient tous à la ramasse. En tous cas, moi, j'avais sincèrement envie de faire ce film, et j'aurais été très déçu de ne pas en être.

Il y a beaucoup de références aux deux premiers films, voire de répétitions de situations. Ce n'est pas un signe d'impuissance ?

Du tout, les gens sont ravis. Quand Michel Blanc se retrouve coincé sur son jet-ski et dit : « Non, ça va pas recommencer », ils se marrent franchement.

Les acteurs n'ont jamais improvisé ?

Non. Ils aiment vraiment quand les choses sont écrites, ils disent le texte et ils exigent du partenaire qu'il le fasse. Leur texte est précis, drôle, rythmé, balancé : il faut s'y tenir.

Je suppose que, quand le projet a été connu, des tas de gens ont voulu y participer. Vous n'avez pas été tenté de convoquer tout le cinéma français, et de multiplier les « guest-stars » ?

Ça m'aurait semblé très vain. Quand Michel Blanc vient prendre sa clef de chambre, ça apporte quoi que Delon joue le réceptionniste ? C'était l'une des « idées » d'*Astérix aux Jeux olympiques*, et ça ne fonctionne pas. Je me souviens que Roland Giraud m'a passé un coup de fil, il aurait adoré faire partie du film. Tous les jeunes qui ont été élevés avec *Les Bronzés* auraient adoré. Mais accumuler ces apparitions n'aurait pas été rendre service au film.

L'un des gags les plus récurrents du film est la fausse paire de gros seins que s'est fait faire Marie-Anne Chazel...

C'était très compliqué. Sous un pull encore ça va, mais les décolletés (et elle en met...) devaient être raccord avec la peau. Il y avait une équipe qui fabriquait des faux seins à longueur de journées, avec un atelier de faux seins et des fours à faux seins. Ils en ont fait des tonnes. Chaque matin, Marie-Anne se levait à 6 heures pour se les faire poser. Je crois que c'est elle qui en a eu l'idée. Elle devait en avoir très envie, comme beaucoup de femmes qui ont une petite poitrine, et elle en jouait beaucoup. Quand on tournait près de la route, elle aimait bien faire les cent pas et regarder les réactions des automobilistes italiens, qui manquaient tous de faire trois tonneaux dans leur Alfa. Pour elle qui est fille de pasteur, ça a dû être une griserie folle...

Ça s'est mieux passé avec Dominique Lavanant que sur les Bronzés 2 ?

Pendant la préparation, elle trouvait son rôle sacrifié, et elle me chargeait de communiquer ses idées, ses envies au Splendid. Ce à quoi le Splendid répondait : « Si elle ne veut pas le faire, elle n'a qu'à ne pas le faire. » Il y a eu de petites tensions comme ça, pas très graves mais pénibles, parce que je me suis souvent retrouvé entre le marteau et l'enclume. Sur le tournage, en revanche, elle a été heureuse et confiante. Elle appréhendait beaucoup ses scènes avec Clavier mais Christian a été très chaleureux, restant même quand il n'était plus dans le champ pour l'écouter dire ses répliques : elle ne s'attendait pas à cette générosité. Elle avait également tout le temps peur d'avoir des trous de mémoire, mais ça s'est plutôt bien passé...

Et, entre les six, pas une seule ombre au tableau ?

Sans doute y en a-t-il eu, mais elles ne se sont jamais vues. C'était comme s'ils avaient décidé entre eux, tacitement, qu'il n'y aurait jamais de discorde, de divergences. Et c'était d'ailleurs assez merveilleux, cette entente entre eux tous.

Ils avaient fait des progrès en comédie ?

Non, je les trouvais déjà très bons vingt-cinq ans avant. Ils avaient le même talent pour faire rire. Nous avons dû faire beaucoup de prises pour cause de fous rires. Un jour, Jugnot s'est trompé juste d'un mot pendant une scène de repas, il a dû dire « déjeuner » au lieu de « dîner », c'est vous dire si c'était dérisoire, et ça a commencé à prendre, à se répandre et à la fin tout le plateau, soit quatre-vingts personnes, n'en pouvait plus. À chaque arrêt, ça repartait, c'était infernal. Ça a duré une grosse demi-heure, il a fallu reprendre les maquillages, et moi, j'ai cru que j'allais claquer d'apoplexie...

Sur le choix des autres acteurs, ils vous ont fait confiance ?

Pour ça, entièrement. Ils ne se sont mêlés ni du casting ni des seconds rôles. J'avais rencontré Ornella Muti à un congrès organisé par la société Disney à Annecy et nous nous étions très bien entendus. J'ai pensé à elle, elle était libre. Comme actrice, elle nous a sciés : dans la scène où elle met tout le monde dehors, elle est parfaite, alors que c'est justement dans ces moments extrêmes qu'on peut être très faux. J'avais repéré Caterina Murino dans *L'Affaire corse*. Le film était plutôt plaisant, et elle sublime. Quand il a fallu trouver une Italienne, j'ai pensé à elle. Elle a été ravie, elle connaissait Clavier, c'est une fille vraiment formidable, ouverte, claire, généreuse, pas capricieuse. À mon sens elle mériterait de travailler beaucoup plus.

En revanche, Maurice Chevit n'est plus là.

Non, et ça m'a désolé. Maurice m'a passé un coup de fil, il voulait vraiment apparaître dans le film. J'en ai parlé au Splendid. On a cherché, et commencé à passer en revue les seconds rôles des films précédents. Mais ça ne les a pas beaucoup fait rire. L'idée s'est effilochée. Je l'ai toujours regretté.

Et votre travail à vous dans tout ça ?

Comme je vous le disais, j'ai compris tout de suite que ma mise en scène serait impersonnelle. Je me retrouvais comme sur les deux premiers volets, m'attachant à donner du rythme, à bien servir le film, mais sans rien de plus. Je n'étais pas là pour ça. Il fallait être drôle et efficace. Une chose drôle à l'écriture qui n'est pas drôle à l'arrivée, c'est que tu t'es trompé dans la manière de filmer... Le film est très monté, très découpé. C'est un exercice compliqué, un film très collectif : il y a beaucoup de scènes à beaucoup de personnages et il faut être sur tout le monde, donc on découpe comme un malade. J'essayais de faire mieux que de simplement les filmer tous ensemble puis de m'arrêter sur chacun et de laisser la monteuse se débrouiller. J'ai souvent essayé de passer de l'un à l'autre d'un coup de panoramique pour créer une dynamique.

Il y a un joli travelling au début...

Mouais... Bof...

Vous vous êtes rattrapé sur les acteurs. Christian Clavier joue un peu comme de Funès...

Ce n'est pas faux mais cette manie de voir de nouveaux X ou Y partout m'énerve un peu. Je ne pense pas une seconde que ce soit calculé de sa part. Mais il y a une place à prendre et il la prend génialement. Qui d'autre que lui a ce côté teigneux, atrabilaire ?

Et le fils de Jugnot, qui joue le fils de Jugnot ? C'est votre idée ?

On l'aimait bien et on trouvait ça drôle que son fils joue son fils. Ça ne va pas plus loin...

Entre les deux derniers Bronzés, vous avez retourné avec Jugnot et avec Blanc – dont vous avez durablement modifié l'image –, avec Lhermitte dans Tango, mais jamais avec Josiane Balasko, dont la personnalité s'est exprimée ailleurs et avec d'autres cinéastes. Pourquoi ?

Je ne me force jamais à faire les choses. Il faut que ça vienne naturellement, et ça n'est pas venu. Je me sens plus attiré par la personnalité de Blanc, Lhermitte ou Jugnot. Josiane, j'ai beaucoup de respect pour elle, peut-être trop. Elle m'impressionne, ses qualités d'écriture en particulier... Je n'ai jamais non plus eu un projet de film dans lequel un personnage aurait pu lui correspondre. J'aurais pu forcer le destin, bien sûr. Quand Johnny Hallyday m'a dit « j'aimerais bien être filmé par toi », il se trouve que ça m'a donné envie de faire un film avec lui. Avec Rochefort, dès qu'on se voit, ça tricote... Pas avec Josiane. C'est aussi une question de feeling, d'atomes crochus. Je la connais, mais il n'y a jamais eu l'éclair, le déclic qui fait qu'on a envie de travailler ensemble.

Avec Christian Clavier ou Marie-Anne Chazel, c'est la même chose ?

Un peu. J'aime beaucoup Marie-Anne, mais les occasions nous ont manqué. Les envies aussi sans doute. On ne peut pas raisonner avec les envies, ça vous tombe dessus. Je ne me suis jamais mis à ma table en me disant : « Qu'est-ce que je pourrais écrire pour Chazel ou Clavier ? » Avec Blanc, c'est venu.

Il y a un phénomène curieux autour de ce film. Alors qu'il a été un énorme succès commercial, la plupart des gens qui en parlent disent avoir été déçus...

Ça, c'est très curieux. Tout le monde me le dit, et on me le dit

d'autant plus facilement que, comme généralement on me dit aussi aimer le 1 et le 2, on n'a pas l'impression de me faire de peine. Moi qui déteste aller voir mes films en salle, j'ai transgressé cette règle pour *Les Bronzés 3*, sur les conseils de Clavier, et je suis allé à l'UGC Montparnasse avec ma femme pour me tenir la main. J'ai rarement entendu de tels déferlements de rire. Alors, décevant, pourquoi ? Sincèrement, il faut qu'on m'explique. De toute façon, l'avenir jugera. Peut-être ces *Bronzés 3* deviendront-ils cultes dans quelques années.

Il y a eu le même phénomène avec la deuxième trilogie Star Wars ou Indiana Jones 4. Tout le monde y va, mais personne n'aime vraiment...

Je ne suis pas d'accord sur la comparaison avec *Indiana Jones 4*. Quand j'ai vu le film de Spielberg, j'ai eu l'impression que tout le monde s'en foutait un peu. Je trouve au contraire que, sur *Les Bronzés 3*, nous avons parfaitement joué le jeu.

Vous avez eu peur de l'échec ?

Bien sûr. D'autant qu'une surpromotion peut tuer la promotion, et qu'on ne peut pas dire que celle du film ait été discrète. Il fallait faire 70 000 entrées le premier jour. Ma grande inquiétude était qu'on ne fasse « que » 40 000. Sur ce film, nous avons dépensé une énergie énorme pour remplir les salles. Un succès programmé qui ne marche pas, c'est affreux, il ne vous reste plus que vos yeux pour pleurer : j'ai vécu cela avec *Une chance sur deux*, programmée comme un succès, et très au-dessous de nos attentes. C'est terrible. On se sent d'un seul coup tellement honteux et découragé. Après l'échec de *L'Homme du train*, c'était un peu pareil, je suis rentré chez moi en n'ayant plus le goût à rien. Mais le film n'était pas programmé pour être un triomphe. Donc, il y avait moyen de digérer un peu mieux l'échec. Avec *Les Bronzés 3*, nous étions condamnés à ce que ce soit énorme. Le nombre d'entrées est la seule récompense pour ce type de film.

Le succès peut rendre odieux et arrogant, mais je n'ai pas d'arrogance. Je sais trop que tout cela est fragile et que ce qu'on te donne aujourd'hui peut t'être retiré demain. Le succès me fait pousser des ailes, me dope, me donne de l'énergie. Être porté par un succès, c'est un truc dingo. C'est du Cristal Roederer en jéroboam. Quand Laurent Tirard a cartonné avec *Le Petit Nicolas*, je lui ai dit : « Profite, savoure... » Un échec, en revanche, ça me plombe. Après, je n'ai plus envie de rien, ni de sortir ni de rencontrer les gens.

Cette promotion envahissante, vous y avez participé ?

Pas beaucoup, et c'est tant mieux : c'est eux six que le public voulait

voir et pas moi. Je n'ai été invité qu'à l'émission de Michel Drucker. On ne m'avait pas prévenu que c'était en smoking et je n'en avais pas. Ses assistants m'ont prêté celui de Drucker, qui en a toujours un de réserve, et j'avais très peur, comme il était un peu trop grand pour moi, que le pantalon tombe. Ça a été ma principale participation. Ils ont, eux, fait beaucoup de promotion. Trop à mon goût. Mais je n'interviens jamais là-dessus, pas plus que sur les dates de sortie. Je ne me bats que sur les affiches et le film-annonce. Pour *Les Bronzés 3*, ça allait. La photo faite, par Jean-Marie Leroy, sur la plage, de dos, de face, était parfaite : joyeuse, ensoleillée, elle donnait une très bonne image du film.

Cette unanimité affichée pour la promotion était-elle mensongère ?

C'est la règle du jeu. On joue la bande de copains qui ne pense pas du tout au business. Le but n'est pas de dire : « Untel a été pénible du début à la fin. » La promotion d'un film comique, ça consiste essentiellement à être drôle sur le plateau. Mais ça n'a dans le fond pas grand intérêt, ni pour ceux qui la font ni pour ceux qui la subissent.

Et Les Bronzés 4 ?

Après les deux premiers, je disais partout qu'il n'y aurait jamais de 3. Maintenant je pense sincèrement qu'il n'y aura pas de 4. Pourquoi ? D'abord parce que le 3 a été un tel succès qu'il faudrait faire mieux, et que ce serait difficile. Ensuite parce que, malgré son succès, nous avons tous conscience que le 3 est pour l'instant moins aimé que les deux premiers. Le 4 serait dangereux pour nous, pour notre gaîté, pour notre équilibre, pour le succès, pour tout. Qui plus est, Christian Fechner n'est plus là. Il m'avait dit : « Si on veut faire un 4, il faudra le faire tout de suite. » L'occasion est passée. En revanche, pourquoi pas un film surréaliste dans dix ans, un truc tordu à la limite de la chaise roulante et du cimetière, une sorte de *Fin du jour* au Club Med, quelque chose de pas scintillant du tout, noir, rude, presque suicidaire... Ça, ça me plairait beaucoup. Je n'envisage guère que cette version-là pour nous réunir. Donc on attend.

1 - Entretiens avec Claire Vassé, Stock, 2007.

2 - Éditions Jacob-Duvernet.

Pas de trois avec Michel Blanc

Viens chez moi, j'habite chez une copine

Après Les Bronzés font du ski, vous laissez tomber la bande...

Michel Blanc avait envie de travailler seul. Il avait des histoires à raconter, des dialogues que le fait de partager à six frustrait.

Le personnage de Jean-Claude Dusse était pesant ?

Pesant, je ne sais pas. Mais on n'allait pas se mettre à écrire tout seuls pour faire la suite des aventures de Dusse. Michel a, cela dit, gardé un sens de l'autodérision formidable. Son personnage dans *Viens chez moi* n'est pas non plus très flatteur. Je lui avais demandé : « Pourquoi veux-tu qu'il s'appelle Guy ? » Il m'avait répondu : « Parce que le gui est un parasite. »

Y avait-il chez lui la volonté de créer un personnage sur plusieurs films ?

Non. Mais, avec sa tournure d'esprit et son physique, il a, comme certains acteurs du passé, comme de Funès ou Ventura, très vite compris ce qu'il pouvait jouer et ce qu'il ne pouvait pas jouer, et à l'époque il s'est promené dans ces limites raisonnables, y compris avec *Marche à l'ombre*, son premier film comme réalisateur.

Pas l'envie non plus de faire une sorte de type universel du parasite ?

Non, pas à ce point. Mais ce parasite, ce boulet, convenait très bien à Michel. Il s'en est échappé depuis, mais savait qu'on l'aimait pour ça. Christian Fechner m'avait dit : « Un acteur devient une star quand il joue toujours la même chose. » Michel l'avait compris. Et il a su y échapper à partir du moment où il s'est rendu compte qu'il n'était pas condamné à être un acteur de comédie. L'élargissement de son spectre est venu avec *Monsieur Hire* et *Tenue de soirée*¹. C'est là qu'il a pris conscience presque physiquement qu'il n'était pas condamné à être rigolo.

C'est le seul acteur du Splendid à être entré dans le cinéma d'auteur...

C'est vrai. On n'a jamais vu Jugnot chez Téchiné ou Clavier chez Desplechin. Chacun a ses envies. Je ne crois pas qu'aucun des autres ait jamais souffert de ne pas être appelé par Pialat. Ça se sentirait si c'était douloureux pour eux.

Ils sont acteurs avant tout ?

Ceux qui sont passés à la mise en scène savent combien c'est difficile de faire un film, et sont ravis quand ils ont un beau rôle. Mais Jugnot, Blanc et Balasko ont un vrai plaisir à mettre en scène. Blanc, en plus, aime bien écrire et adapter. Ils savent tous écrire, on ne peut pas leur nier cela.

Vous commencez donc à écrire ensemble...

... un scénario original qui s'appelait *Douche écossaise* et se passait entre l'Angleterre et la France. Puis Christian Fechner m'appelle et me dit : « J'ai adoré *Les Bronzés*, j'ai une pièce à adapter. J'aimerais que vous le fassiez. » C'était le premier producteur à m'appeler pour me proposer quelque chose. Pour moi, Fechner, c'était Zidi et les Charlots, le top des producteurs de comédies sur la place. J'étais très flatté. On se rencontre. Il était indépendant à l'époque. Il me propose sa pièce mais je tergiverse, je lui dis que j'écris avec Michel Blanc. Et, là, il m'annonce : « Ça tombe bien, vous pourriez le faire avec lui. » Je lis la pièce avec Michel, et on trouve ça nul. C'était une suite de grosses plaisanteries sur l'échangisme, un peu ce qu'on a gardé dans la scène avec Anémone. « On va garder le titre », me dit Michel. Et on demande à Fechner la permission de tout réécrire. Il nous dit : « Foncez. On s'en fout, on a les droits. »

Vous n'avez pas sollicité les quatre auteurs de la pièce 2 ?

On ne se voyait pas adapter ça avec eux, alors qu'on sortait des *Bronzés* écrits à six.

Comment se passait le travail en commun ?

Nous travaillions tous les après-midi chez Michel, avec une confiance et une complicité très agréables. Nous inventions à deux les scènes et la construction. En fin d'après-midi, je partais et lui continuait à dialoguer ce que nous avions écrit. Le lendemain, en début de séance, il me lisait les dialogues de la scène de la veille. Puis on s'asseyait. Il était fébrile, je voyais tout de suite s'il était content ou non. L'entendre dire les scènes où il jouait tous les personnages, c'était un moment délicieux. Parfois, il me disait : « Je ne suis pas arrivé à

dialoguer la scène d'hier, c'est parce qu'elle n'est pas bonne. » Il avait raison : une scène qu'on ne peut pas dialoguer n'est pas bonne. C'est la preuve que la situation, les personnages, l'enjeu ne vont pas. Alors on trouvait autre chose et le lendemain les dialogues étaient parfaits. Michel allait souvent écrire dans les cafés. Il a beaucoup vécu seul, la solitude ne le fait pas souffrir, mais être dans son grand appartement l'angoissait. Il descendait au bistro faire ses dialogues. Un autre scénariste fait ça, Guillaume Laurent. Il m'a avoué un jour : « Je suis obligé de travailler parce que les gens me regardent. »

Bernard Giraudeau était prévu dès le début ?

Oh non, loin de là. En fait, ni Michel ni moi n'en voulions. Je le voyais comme un jeune premier assez fadasse, une sorte de gendre idéal, joli garçon et c'est tout. Et je voulais quelqu'un qui ait plus de caractère. On a fait pas mal d'essais, avec Roger Mirmont par exemple. Mais, depuis le début, Fechner nous parlait de Giraudeau. Fechner est très malin, très rusé, pas frontal du tout. Il ne m'a jamais rien imposé, mais m'a amené doucement à ce qu'il voulait. J'ai rencontré Bernard. Je l'ai trouvé plus intéressant dans la vie que dans les films qu'il avait faits. Et je me suis laissé gagner par la certitude tranquille de Fechner : puisque moi je n'en avais pas, autant faire confiance à celui qui était convaincu.

Et il avait raison de l'être ?

Complètement. Nous avons été très vite très heureux avec Bernard, qui a été beaucoup mieux que ce que j'imaginai. Et ça a de plus très bien fonctionné avec Michel.

Et vos actrices ?

Je connaissais Thérèse Liotard dans la vie car elle était la compagne d'un ami très proche, et je l'avais vue dans *L'une chante l'autre pas*, d'Agnès Varda. Elle me rassurait. Je savais qu'elle allait jouer ce personnage avec calme et non comme une épouse rabat-joie. Il y a une vraie intelligence dans son jeu. Christine Dejoux venait du café-théâtre, de la Veuve Pichard. Elle avait un charme fou. Quant à Anémone, nous l'adorions.

Alors que le film a été un gros succès, aucune de ces deux premières actrices n'en a vraiment profité et n'est devenue une vedette, mésaventure qui arrivera aussi à Christiane Jean, le rôle féminin des Spécialistes...

C'est vrai, et je ne saurais pas l'analyser. Ça a fait l'inverse avec Anémone, qui n'a qu'un second rôle et qui, elle, a profité du film. Cela dépend des gens, de la façon dont ils se débrouillent avec leur carrière. Thérèse Liotard joue régulièrement, mais pas au premier

plan. Christine Dejoux fait du théâtre dans les prisons. Elle y croit encore. La liste est longue de ceux avec qui ce métier est injuste...

La mise en scène est beaucoup plus affirmée que dans Les Bronzés...

Viens chez moi est le premier film que j'ai eu plaisir à mettre en scène. Ça a été très réjouissant. Sur les *Vécés*, j'avais essayé mais le tournage a été un tel calvaire que je n'en ai pas profité. Sur *Les Bronzés*, j'étais modeste et efficace. Là, d'un coup, avec un film plus simple car avec moins de personnages, j'ai pu essayer d'avoir un peu de style avec un œil, une manière plus marquée.

Viens chez moi est une comédie sans vraiment de gags...

Parce que le gag nous hérissait le poil à tous les deux, Michel Blanc et moi !

C'était en réaction à la comédie façon Claude Zidi ou Gérard Oury, qui triomphait alors ?

Un peu, oui. Nous voulions faire autre chose, avoir des situations et des dialogues mais pas de gags. Nous cherchions, même dans un cadre de comédie, une certaine vérité des personnages, que ce soient eux, par ce qu'ils sont, qui fassent sourire. Michel Mardore dans *Le Nouvel Observateur* avait salué *Viens chez moi* comme un film témoin de son temps. Le chômage, la crise, les petits boulots, ça sonnait très juste, trouvait-il. C'était ce que nous avions voulu faire.

Mais sans traiter de façon dramatique des thèmes qui, dans le fond, l'étaient ?

Le contexte social a nourri notre scénario, mais *Viens chez moi* n'est pas un film sur le chômage. Comme *Une époque formidable*³, que j'adore, il parle de notre temps, d'un problème social terrible, mais sur un ton de comédie. On n'est pas obligé de ne faire une comédie qu'avec des clowns, ni de sombrer dans le drame obligatoire du moment qu'on parle de SDF... *Viens chez moi* n'est pas du Ken Loach, j'en suis conscient, mais ce cinéma-là, que je n'ai pas fait souvent, parle de son époque. Il se situe entre le film sociologique et le boulevard dépoussiéré.

Vous n'avez pourtant pas beaucoup persévéré dans cette voie ?

À ce moment-là, je ne cherchais pas à me situer. Mais je me suis rendu compte ensuite que mon désir le plus fervent était d'échapper à mon époque, de faire des films intemporels, d'être décalé par rapport à la « vraie vie », de rouler plus sur le bas-côté qu'au milieu de la chaussée.

On parlait beaucoup à ce moment-là d'un esprit café-théâtre ?

Il existait de plus en plus un esprit frondeur, jeune, dans le coup, moins politiquement correct que celui de nos aînés. Quand il est passé au cinéma, cela a participé des mêmes principes. Dans l'humour il y a des périodes : il y a eu le comique troupier, puis Gérard Oury et Robert Lamoureux, puis le café-théâtre, puis Étienne Chatilliez, puis Les Nuls. J'attends la prochaine vague. Je regarde, j'observe, je suis attentif à ce qui se fait. Des gens comme Dany Boon ont un talent fou, mais je ne vois pas naître de réels courants.

Est-ce qu'on dit mieux l'époque à travers un film comme Viens chez moi qu'avec un cinéma militant comme celui d'Yves Boisset, incarnation du film « politique » de ces années-là ?

Je ne sais pas, mais la perception qu'on en a est plus douce. Nous n'avons jamais été militants. Nous cherchions ce qui pouvait faire rire. Boisset et d'autres sont délibérément engagés, plus tonitruants. Nous sommes plus insidieux, nous ne brandissons pas nos films comme des étendards. *Viens chez moi* reste le film le plus « social » que j'ai fait. Si dans cent cinquante ans des sociologues veulent plonger dans le début des années 80, ça les aidera peut-être...

La manière dont vous filmez tout un Paris populaire participe aussi de cette envie de témoigner ?

Sans doute.

Le ton du film est plus doux que celui des Bronzés...

Michel Blanc n'est pas quelqu'un de méchant, même s'il n'est ni chaleureux ni bonhomme. C'est un chat frileux, pas très sentimental, mais pas méchant. Le film n'est pas gentil pour autant. Il raconte la vie d'un type seul et malheureux qui arrive à se satisfaire de pas grand-chose. Guy n'a pas grand-chose dans la vie, mais il fait avec. Ce n'est pas une si mauvaise philosophie.

Il y a des liens nombreux entre l'univers de Viens chez moi et celui de Marche à l'ombre, le premier film réalisé par Michel Blanc.

Je sentais bien là, et encore plus avec *Ma femme s'appelle reviens*, combien Michel Blanc avait envie de mettre en scène. Il n'intervenait pas du tout, mais ça le passionnait. Avec Patrick Dewolf, mon meilleur ami à l'époque (hélas, nous nous sommes perdus de vue depuis) qui était aussi mon assistant, nous le poussions à le faire. Mais il hésitait, attirance-méfiance, comme il fait toujours. Je suis sûr que quand il conduit une voiture il appuie en même temps sur l'accélérateur et le frein.

Comment Anémone est-elle arrivée sur le projet ?

Elle connaissait Michel, qui l'aimait beaucoup et m'avait dit qu'elle serait formidable pour jouer cette jeune femme un peu frappée. Et c'est vrai. Elle est unique au monde : sa voix, sa fausse candeur, ses ahurissements... Mais elle est assez déjantée.

Au point de perturber le tournage ?

Non. Elle reste très professionnelle, et l'a suffisamment prouvé. Ça n'aurait pas fonctionné autrement. Si les gens sont trop barrés, je n'arrive plus à comprendre leur mode d'emploi et je suis désespéré. Que j'aime à ce point Anémone prouve bien que nous n'avons jamais souffert de sa « folie ».

Vous n'avez pourtant fait que deux films ensemble ?

Ça arrive souvent. J'adore Vanessa Paradis au-delà de tout, et nous n'avons jamais retravaillé ensemble depuis ce merveilleux souvenir qu'est *La Fille sur le pont*... Il ne faut pas se forcer à faire les choses.

Ces éloignements, ces envies qui ne vont pas au bout, ne sont-ils pas cruels à vivre ?

Il y a quelques couples de cinéma, Scorsese et Di Caprio en ce moment, Noiret-Tavernier ou Piccoli-Sautet dans les années 70, qui font tout ensemble. Moi, il y a des tas de gens que j'aime intensément le temps d'un film sans pour autant avoir envie de les voir tout le temps en dehors. Au restaurant, certaines personnes mangent tous les jours la même chose et d'autres aiment découvrir la carte. J'appartiens plutôt à cette seconde catégorie. Je ne fais pas tout le temps le même film donc n'ai pas envie de travailler tout le temps avec les mêmes acteurs. Mais il y a une complicité, une connivence, une intimité très grande pendant un tournage. Cette fameuse « petite famille » qui existe le temps du film, c'est formidable. On est ensemble en permanence, surtout quand on tourne loin de chez soi. La vie personnelle passe au second plan. Mais quand c'est fini, c'est fini : ce courant affectif intense est débranché en une demi-seconde. J'adore Sandrine Bonnaire, et nous ne nous voyons presque jamais. J'adore Daniel Auteuil, nous nous voyons très très peu. Toutes ces familles sont intenses et provisoires. En plus, on les accumule : s'il fallait entretenir des liens avec tous, on ne ferait plus que cela, et ce n'est pas possible. J'en retrouve certains de loin en loin, avec l'impression de les avoir quittés hier. C'est un de mes défauts : je peux aimer passionnément des gens sans éprouver le besoin de les voir tous les quatre matins. Avec Joëlle Hache et Ivan Maussion, deux collaborateurs fidèles que j'adore et dont nous reparlerons, nous n'avons pas besoin de nous voir tous les jours pour savoir que nous

nous aimons.

On retrouve Régis Wargnier au générique, lui aussi comme assistant.

Je ne sais pas d'où il est venu. C'était un très bon assistant, le seul de ceux que j'ai eus qui ait fait carrière. Étienne Dhaene et Patrick Dewolf n'ont pas réussi au cinéma, mais mènent une carrière active et très brillante à la télé.

Le tournage s'est-il bien passé ?

Magnifiquement. C'est le premier tournage sur lequel j'ai vraiment été heureux. Je me suis dit : « Enfin : ça y est, mon rêve de faire des films est aussi formidable que la réalité. » Tout m'a plu jusqu'à la fin, jusqu'au succès. Avec Michel Blanc, avec les autres acteurs, rien n'a jamais été pénible ni ne s'est passé en force, je n'ai jamais perdu les pédales. Le film est bien venu, comme disent les peintres travaillant sur une toile.

On remarque dans la chambre de Christine Dejoux des affiches de films aux murs, très cinéphiles. Ce sont des références choisies par vous ?

Non, du tout. Je n'ai jamais eu ce genre de coquetteries, sauf peut-être dans *Rue des plaisirs* où les héros regardent *Panique*, de Duvivier, au cinéma. Mais c'est aussi un clind'œil à *Monsieur Hire*. Non, c'est le décorateur (Ivan Maussion, qui est devenu par la suite l'un de mes collaborateurs les plus importants) qui a mis cela, et j'ai dit « oui, pourquoi pas ? ».

C'est aussi la première fois que vous tournez en Scope, format que, par la suite, à une exception près, vous ne quitterez plus...

Ça a été très important. Je me demande si ce n'est pas Régis Wargnier qui m'a soufflé cette idée, alors que je pensais ce format réservé à *Lawrence d'Arabie*.

Fritz Lang disait qu'il ne servait qu'à filmer les trains et les enterrements...

Quel con, ce Fritz Lang (*rires*). J'ai l'impression que l'œil que l'on pose sur les choses voit plus en largeur qu'en hauteur. Dès que je suis obligé de concevoir un cadre en 1,66:1 ou pire en 1,33:1 pour les pubs télé, c'est comme si je me mettais des œillères horribles. Même quand je dessinais pour *Pilote*, je dessinais large. C'est très subjectif, ça se situe dans une question d'équilibre de masses que peut-être certains dessinateurs ne voudraient pas. Mais j'ai toujours travaillé dans ce format que j'aime, et que j'aime même pour les choses intimistes, même pour filmer un œuf à la coque dans *Monsieur Hire*. On peut mettre des amorces importantes, il y a des avant-plans, on peut travailler la profondeur de champ. En vrai Scope anamorphique, les

objectifs sont tels que la profondeur de champ est très réduite. J'aime beaucoup que l'arrière-plan soit flou, ce qui n'est pas comme dans la vie puisque dans la vie, en gros, tout est net. J'aime l'idée d'attirer le regard du spectateur sur tel détail, et pas sur un autre.

N'êtes-vous pas énervé alors du fait que la télévision massacre ces efforts en diffusant systématiquement (sauf Arte, encore que pas toujours, et France 2 depuis deux ou trois ans) les films en « pan and scan », c'est-à-dire en les recadrant ?

Si les gens préfèrent découvrir les films massacrés à la télévision qu'aller les voir en salle, tant pis pour eux. Je ne dis pas ça méchamment. Moi, ma culture, mon goût, c'est la salle de cinéma. C'est peut-être un combat d'arrière-garde, mais j'y crois. Ce qui se fait ailleurs me trouble peu. J'irai jusqu'à dire, même si c'est un peu pervers, que plus la télévision abîme les films plus cela rend nécessaire la salle.

La chanson de Renaud qui accompagne le générique est votre choix ?

Non. Les chansons de films étaient très à la mode à l'époque. Fechner l'avait suggéré, et on a demandé à Renaud. Il a dû nous remettre deux textes mis en musique par ses compositeurs. Je ne suis même pas allé à l'enregistrement, je crois ne l'avoir jamais rencontré. Mais les deux chansons sont parfaites.

Et l'affiche ?

À l'époque de *Viens chez moi*, je ne me battais pas sur les affiches. J'ai laissé faire Fechner, avec ce titre assez long mis sur fond blanc. C'était très mode, et le résultat est très quelconque. Pour *Les Bronzés* aussi, j'ai laissé faire une affiche pas terrible. Mais elle a marqué, c'est vrai.

Et le film, là encore, a très bien marché ?

Le jour de la sortie, j'étais en train d'écrire *Tandem*, qui s'appelait alors encore « Chers amis bonjour », et je travaillais tard en attendant les chiffres du jour. Ils sont tombés, très supérieurs aux deux *Bronzés*. Et le niveau d'entrées s'est maintenu d'une semaine à l'autre pendant trois semaines, ce qui ne m'est arrivé que sur ce film. J'étais tellement en joie que j'ai raccroché avec la banane, réveillé ma femme... Puis je suis resté debout et je me suis allumé un cigare. Je me revois écrivant le cigare aux lèvres avec un sourire béat jusqu'à pas d'heure ce film qui, plus tard, deviendra *Tandem*. Ça m'enchantait tellement. Je l'ai déjà dit, le succès, c'est formidable : j'aurais pu sortir et marcher comme un con dans les rues, juste pour en profiter.

Ma femme s'appelle reviens

Et vous recommencez assez vite avec la même équipe pour un nouveau film : Ma femme s'appelle reviens...

L'histoire a été un peu la même. Michelle de Broca, ex-femme de Philippe de Broca et productrice, nous a proposé un scénario original d'un Anglais dont je ne me souviens plus du nom, qu'il me pardonne s'il existe toujours⁴. Nous l'avons lu et, comme pour la pièce de Kaminka, nous avons voulu tout réécrire. Nous avions trois semaines. Ce qui nous a plu, c'était l'idée d'un homme et d'une femme qui couchent ensemble, s'aperçoivent qu'ils ne s'aiment pas et ne savent pas comment se le dire. Aujourd'hui, j'ai le souvenir d'un film très statique, se passant essentiellement dans un appartement.

Il a des points communs dans le ton avec Viens chez moi.

Il y a la même volonté de faire rire avec des personnages qui ne soient pas des marionnettes. Mais ça me paraît moins intéressant et moins original. Ça aurait pu être mieux, beaucoup mieux même...

Certains détails sont très bienvenus, comme la scène où Michel Blanc se prépare à manger tout seul chez lui et fait tourner le lave-vaisselle pour une seule casserole...

Oui, c'est un petit détail touchant. Mais ça ne fait pas un film...

C'est vrai qu'on touche aussi là aux limites de ce cinéma sympa, pas méchant, où personne ne souffre vraiment et où tout est plutôt aseptisé...

J'avais déjà à cette époque du goût pour les choses positives. C'est ma nature. Je ne pensais pas alors être capable de faire quelque chose de plus caustique. J'étais bien dans cette forme de gentillesse, qui ne fait pas trop de vagues. Mais, avec un film comme ça, écrit sans doute un peu vite, cela donne effectivement quelque chose de trop lisse.

Vous n'avez pas renouvelé l'expérience avec Michelle de Broca.

Ah non ! Elle était d'une austérité glaçante, avec une voix terrible. On l'avait surnommée « Kim Carnes », par allusion à cette chanteuse à la voix très rauque. Quand elle venait sur le tournage, une chape de plomb nous tombait sur les épaules. Elle ne disait que des choses négatives, voyait le mal partout. On avait fait la plaisanterie de rajouter dans le scénario une scène totalement incongrue avec un camion-citerne qui prenait feu et un accident de voiture quand Michel

Blanc va rejoindre Anémone au Touquet. L'idée était de provoquer son côté « près de ses sous » et de pointer son sens de l'humour défaillant. Elle a réagi comme nous l'attendions, nous appelant immédiatement pour faire supprimer cette scène. Et, quand nous lui avons expliqué que c'était une blague, elle nous a dit : « Eh bien, ça ne m'amuse pas. »

Michel Blanc est un acteur facile ?

J'ai fait sept films avec lui, autant qu'avec Jean Rochefort. C'est un bonheur fou. Il y avait alors entre nous une entente et une confiance formidables. C'est un acteur très méticuleux : il connaît son texte au rasoir et est en plus très précis avec les accessoires, ce que beaucoup d'acteurs ne sont pas. Là, malheureusement, dans ce film, son personnage est trop monolithique. On était tellement contents d'avoir trouvé la fin qu'on ne s'est pas beaucoup fatigués avant.

Les dialogues sont plutôt brillants et heureusement détachés du mot d'auteur...

Michel est un très bon dialoguiste. Il a toujours flirté avec le mot d'auteur mais sans jamais tomber dedans. Cela participe aussi de ce comique qui naît de personnages et non d'effets annexes.

Était-il déjà conscient du risque qu'il courait de s'enfermer dans son personnage ?

Nous étions encore assez jeunes, et ne nous posions pas trop ces questions. Aucun de nous ne raisonnait en termes de carrière.

Vous travaillez pour la deuxième fois avec un de vos plus fidèles collaborateurs, le décorateur Ivan Maussion...

J'avais travaillé sur les *Vécés* et les deux *Bronzés* avec un vieux et charmant décorateur, Jacques d'Ovidio, que j'avais rencontré quand j'étais stagiaire sur *Blanche*, le film de Walerian Borowczyk⁵. Ce qu'il m'a amené sur mes trois premiers films m'a tout à fait convenu. Mais, pour *Viens chez moi*, j'ai voulu quelqu'un d'autre, de plus jeune, et Régis Wargnier m'a parlé d'un type atypique, Ivan Maussion. Il m'a plu tout de suite. Sur ce premier film, notre collaboration a été merveilleuse. Il ne se contentait pas de faire ce que je demandais mais voyait plus loin. J'adore son côté artisanal. Il ne délègue pas, il veut tout faire tout seul. C'est lui qui va chez les loueurs prendre le matériel, c'est lui qui va transformer un décor naturel, et à l'arrivée ce qu'il livre c'est vraiment lui. Ivan ne prend pas de photos, mais a un disque dur personnel qui le fait se souvenir de tout. Il a en plus une puissance de travail incroyable ! Cela se passe comme ça entre nous : on se parle des choses, on fait les repérages ensemble, avec lui et le

chef opérateur, et je le laisse faire. Je ne viens sur le décor que lorsqu'il me l'autorise, quand il pense que c'est « pas mal ». Et, là, non seulement je n'ai jamais été déçu mais j'ai souvent eu les larmes aux yeux tellement c'était juste. Alors je me tourne vers lui, on se regarde, et c'est magique... Ce qui est intéressant dans les décors et les costumes, c'est de faire gagner du temps à l'acteur avec des détails qui le définissent.

Vous avez fait tous vos films avec lui ?

Sauf un, hélas. Ah, ce film, ce foutu film que je n'aime pas du tout ! Sur *Circulez y a rien à voir*, je n'ai pas pris Ivan Maussion. Dans *Ma femme s'appelle reviens*, qui était tourné entièrement en décors, le côté déstructuré de sa manière de travailler m'avait déstabilisé. Ça ne me paraissait pas très raisonnable. Il arrivait au dernier moment, il changeait des détails pendant les prises, il n'était pas rassurant, or j'ai besoin d'être rassuré. Du coup, je ne lui ai pas proposé *Circulez*. Ça a dû être dur pour lui... Il a vite été vengé : pendant le tournage, j'ai compris que j'étais un con. J'ai eu un bon technicien, qui était un type agréable, mais ce qu'il m'apportait était « juste bien », et je veux que les choses soient formidables, pas « juste bien ». Alors, pour le suivant, j'ai repris Ivan. Définitivement, cette fois. Et nous ne nous sommes plus jamais quittés.

Peut-on être fidèle professionnellement dans un milieu aussi instable ?

Avec des techniciens, ça ne pose pas de problèmes. Il n'y a aucune raison que le producteur vous refuse de travailler avec les gens que vous souhaitez. Seul le directeur de production et le régisseur sont des hommes de la production. Le maquilleur et le coiffeur sont souvent choisis par les acteurs. On ne m'a jamais imposé quoi que ce soit ni empêché de prendre qui que ce soit.

Avec les acteurs, c'est autre chose. Je suis toujours allé vers des castings séduisants en termes de marché, ce qui facilite les choses avec les producteurs. En revanche, j'ai eu des refus d'acteurs. Mais, chaque fois qu'ils l'ont fait, ils avaient raison. Ils avaient une vision des projets plus lucide et pertinente que moi. Par exemple, j'avais écrit *Félix et Lola* en pensant à Sandrine Bonnaire et Gérard Lanvin. Ils ont lu le scénario, on a fait un dîner tous les trois, et ils ont eu la même analyse : tu as écrit ce film en pensant à nous il y a quinze ans. Ils avaient raison. Quand Jean-Pierre Marielle a refusé *La Fille sur le pont*, ça m'a brisé mais il avait raison. L'amitié n'intervient pas dans ces choix. Du coup, il n'y a jamais eu de rancœur. Ce genre de fidélité-là est un piège, parce qu'elle coupe l'envie d'être infidèle. C'est très

difficile de faire admettre à un collaborateur proche qu'on va tourner un film sans lui : on a presque l'impression de tromper sa femme. Heureusement, jamais aucun acteur ne m'a dit en voyant un de mes films : tu aurais dû le faire avec moi. Ce serait peut-être légitime mais à coup sûr embarrassant. Je suis toujours très tiraillé entre le confort de retravailler avec des gens que je connais bien, d'un côté, et l'appétit que j'ai des acteurs que je ne connais pas, de l'autre...

Anémone, par exemple, vous n'avez jamais retravaillé avec elle...

Elle avait pris très à cœur ce film. Elle a toujours fait les choses avec une passion folle, sans rien remettre en cause. C'est elle qui voulait que le personnage ne soit pas habillé de façon classique, et m'a parlé d'un jeune créateur qui s'appelait Jean-Paul Gaultier. Il l'a vêtue, et c'étaient ses débuts. Elle n'a pas tout à fait eu la carrière qu'elle aurait dû car elle doit faire peur aux réalisateurs. Quand elle a eu son César, elle a fait une intervention, une espèce de happening solitaire qui a scié tout le parterre du théâtre des Champs-Élysées. Ça ne rassure pas.

« Rassuré »... Cela fait plusieurs fois que vous employez le mot. Vous avez à ce point besoin de l'être ?

Oui, je crois. Et beaucoup de choses me font un peu peur. Quand, par exemple, on me raconte comment ça se passe avec Gérard Depardieu sur les tournages, ça ne peut pas me rassurer : il arrive quand il veut, il part quand il veut. Je ne veux pas avoir à composer avec un grand ours fantasque, si génial soit-il, car je ne suis pas sûr de savoir m'y prendre, d'être heureux. Il y a des gens plus équilibrés que d'autres, plus faciles, et ça ne les empêche pas pour autant d'avoir du talent.

Circulez y a rien à voir

Circulez y a rien à voir est joué par Michel Blanc mais a été écrit sans lui...

Ça aurait pu : j'étais à l'époque sous influence de Michel, et ça se sent. Mais je l'ai écrit dans mon coin, avec Martin Veyron, le dessinateur. Michel aurait dû refuser quand je lui ai proposé le rôle, mais on a tous foncé : Blanc, Fechner, Villeret.

Comme un seul homme ?

Le film s'est fait en roue libre, comme les feuilles qui tombent des arbres à l'automne. On faisait une comédie par an. Quelqu'un a eu une petite idée, un flic dans la haute bourgeoisie, le choc des contrastes... Ça nous allait et on s'est mis à l'écriture. Je lis le pitch à Fechner et Blanc, ils me disent : « Ah oui, c'est marrant », et roule ma poule. C'est après que je me suis rendu compte que si je continuais comme cela je pouvais mal finir.

Pourquoi ?

Parce que tout était trop facile, trop routinier. Je pouvais continuer comme ça jusqu'à ma mort, avec ma petite comédie annuelle... En plus, ça marchait.

Jane Birkin est arrivée tout de suite sur le projet ?

Non. Nous voulions Raquel Welch, qui venait de tourner en France *L'Animal* avec Belmondo chez Christian Fechner. Son agent l'a contactée, ça a été très long, et elle a fini par dire non. Nous avons ensuite proposé à Catherine Deneuve, qui a gentiment refusé : nous n'étions pas pour elle très prestigieux, et aujourd'hui je ne vois pas très bien ce qu'elle serait venue faire là-dedans. Là, on aurait dû dire : bon, tant pis, on ne le fait pas. Mais j'ai dit à Fechner : « Et pourquoi pas Jane Birkin ? » On l'a appelée, elle a dit oui, et on l'a fait.

Et le tournage s'est mal passé ?

Du tout. Jane a été délicieuse, Villeret vraiment prodigieux, Michel Blanc parfait. Je travaillais aussi pour la première fois avec Patrick Dewolf, un assistant qui a énormément compté pour moi par la suite. Il était à l'époque le compagnon de ma monteuse, Joëlle Hache.

Alors ?

L'évidence de notre erreur ne m'est apparue que lorsque le film a été fini. Jane n'était pas du tout le personnage : pas assez belle, pas assez troublante. Jane, c'est une bonne copine, pas une femme fatale ! On a essayé de la sophistiquer un peu, mais c'est raté. Elle est d'accord avec cette analyse, mais garde un bon souvenir du tournage et me dit : « Ce n'est pas grave, j'ai fait pire... » On ne peut pas se consoler comme ça.

Et avec Jacques Villeret, ça s'est bien passé ?

Sur le tournage, il a été parfait, jamais en retard, jamais le moindre débordement. Mais il était à l'époque gravement alcoolique, et l'alcool le rendait méchant, très agressif. Certains soirs, au cours de dîners chez Jane, il a été épouvantable. Les grands alcooliques sont souvent plus pathétiques qu'autre chose. Ils sont sur une autre orbite, et on ne peut rien faire pour eux. C'est terrible. Villeret avait l'alcool très

mauvais. Je ne comprenais même pas comment il ne se faisait pas casser la gueule. Il allait dans des rades insulter les gens, et il s'en est toujours sorti. Mais c'est un acteur génial. Même dans ce tout petit film, il est étourdissant. Michel Blanc, qui est capable aussi de n'assurer que le service minimum (maintenant, je connais aussi toutes ses petites ruses d'acteur), restait en retrait quand Villeret était là. Avec rien, il faisait des choses étonnantes.

Leur duo préfigure-t-il celui de Tandem ?

Non, je n'y ai jamais pensé. Leur admiration respective, le côté teigneux du premier, le fait que l'un protège l'autre ? Ça peut l'évoquer. Mais *Tandem* puise plus à la figure du maître et du valet, presque à celles de Don Quichotte et de Sancho Pança. Dans *Circulez y a rien à voir*, on retrouve davantage Laurel et Hardy.

Michel Blanc a un look entre Columbo et l'inspecteur Clouseau...

C'est une petite variante de ce que nous avons déjà fait avec lui. Nous reconduisons (avec un petit changement de couleur parce qu'il était flic) le même personnage que pour les deux précédents films. Mais c'est tout. Quand Truffaut préparait un film, il réunissait l'équipe et leur montrait plusieurs films correspondant à ce qu'il voulait faire. Je n'ai jamais fait cela, pas plus que je n'ai offert à un opérateur des livres de peintres pour l'orienter. Je ne travaille pas par références. Mais je ne m'en vante pas : ce n'est peut-être dans le fond que de la forfanterie. Ne rien devoir à quiconque, faire comme si on était inculte. Quelle ânerie...

Il y a quand même un humour noir assez réjouissant...

Ah bon ?

Tous ces gags autour du cadavre dont ils n'arrivent pas à se débarrasser...

Oui, si vous voulez. Mais, ce type qui meurt, on s'en fout. Le personnage était sans aucun intérêt, l'acteur aussi d'ailleurs : j'avais pris exprès un comédien un peu fadasse pour qu'on ne s'y attache surtout pas. Je comprends ce qu'un vrai décès peut avoir de troublant dans une comédie : la mort de Michel Creton dans *Les Bronzés*, par exemple, en stupéfie plus d'un, au point que certains fans n'y croient pas et se disent que c'est encore une blague... Mais, là, ce n'est pas vraiment de l'humour noir, c'est une mort presque vaudevillesque, comme au boulevard. On n'est pas chez Mackendrick, hélas. Bien plutôt dans une nazerie...

Vous exagérez. Le film n'est ni bête ni vulgaire, et assez proche du précédent... Pourquoi le détestez-vous à ce point ?

J'exagère peut-être. En fait, j'ai le sentiment que c'est un film que nous avons fait trop facilement, comme par habitude. Je m'embourbais. Parce que, franchement, pour écrire *Circulez*, il n'est pas besoin d'être Prix Nobel : c'est une petite situation, on la tricote, et voilà. Ne pas creuser davantage, se contenter de cela, c'est quelque chose qui avec le recul me fait peur. En fait, c'est plutôt la peur de ce qui aurait pu m'arriver si j'avais continué dans cette voie qui me fait douter de ce film. Si je massacre *Circulez* dans mon souvenir, si je ne respecte pas ce film, à l'affiche calamiteuse en plus, c'est parce que j'ai froid dans le dos à l'idée que j'aurais pu ne pas sortir de cette impasse de la comédie annuelle et facile. Je ne sais pas ce que je serais devenu. Peut-être rien du tout, et je ne serais sans doute plus là aujourd'hui.

Vous en étiez conscient en le tournant ?

Non, c'est une analyse que je n'ai faite qu'après coup. Pendant le film, j'étais content. Ça se passait bien avec les acteurs, nous faisons ce que nous savions faire et ça nous suffisait. Hélas...

C'est aussi le premier film où vous avez comme monteuse Joëlle Hache, qui ne va plus, à part une défection, vous quitter...

J'ai rencontré Joëlle sur les deux *Bronzés*, elle était assistante monteuse de Noëlle Boisson. Puis j'ai fait les deux suivants avec une monteuse très respectable, Jacqueline Thiedot. Sur *Circulez*, j'ai senti que je pouvais dire à Fechner : il y a une fille formidable, avec qui j'aimerais bien essayer de travailler. C'était Joëlle. Et nous ne nous sommes plus jamais quittés. Pourtant, elle n'a pas eu grand-chose à faire sur *Circulez*, car le film était tourné de façon assez plate. Mais j'ai vite vu que c'était tout sauf une exécutante. Elle a une manière bien à elle de prendre à bras-le-corps la pellicule, sans se laisser impressionner par ce que j'ai pu prévoir. Elle a une passion des comédiens qui fait qu'elle est toujours à la recherche de la petite trouvaille de jeu. Elle a un sens inouï du rythme, et une passion pour son travail qui défie l'entendement. Elle n'est jamais lassée. Je monte parallèlement au tournage, ce que je trouve assez merveilleux. J'essaie de voir les rushes avec elle, de lui signaler mes préférences sur les prises, et puis je la laisse faire. Elle m'appelle quand elle a fait un premier choix et je vais voir, et souvent suis anéanti d'émotion et de bonheur parce que c'est déjà parfait. J'adore surtout quand elle me dit : « Je n'ai pas du tout fait ce que tu m'avais demandé. » Il n'y a qu'un film qu'elle n'a pas monté, c'est *Tango*. Elle n'aimait pas le scénario, et a refusé, preuve d'intégrité rare. « Je ne saurai pas monter ça », m'a-t-elle dit. Elle m'a envoyé une très belle lettre pour me l'expliquer, et un bouquet de fleurs. Ce n'était pas gai. J'ai monté avec une vieille dame du cinéma français, Geneviève Winding, une femme

délicieuse et une bonne monteuse. Mais ce n'était pas pareil. J'ai encore mieux perçu pourquoi Joëlle était si importante. Quand on a fait *Les Grands Ducs*, elle a eu un problème de santé et a dû arrêter pendant trois semaines. J'ai redemandé à Geneviève Winding de venir monter les scènes tournées pendant son absence, et la différence me sautait aux yeux. Avec l'une, ça allait, avec l'autre, c'était formidable. Ce n'est pas odieux pour Geneviève Winding, qui est une très bonne monteuse, mais ça veut simplement dire que le talent, le vrai talent, la science du montage, de la magie du cinéma, sont des choses rares. Très rares...

1 - *Tenue de soirée*, de Bertrand Blier, 1981, avec Gérard Depardieu, Michel Blanc...

2 - Luis Rego, Jean-Luc Voulfow, Jean-Paul Sèvres, Didier Kaminka.

3 - *Une époque formidable*, de Gérard Jugnot, 1993, avec Gérard Jugnot, Richard Bohringer...

4 - Joseph Morahin.

5 - *Blanche*, de Walerian Borowczyk, 1971, avec Michel Simon...

Un polar pour tourner la page

Les Spécialistes

Tout le monde a l'impression que votre carrière a basculé avec Tandem. Pour vous, au contraire, c'est avec Les Spécialistes ?

À cause de ce que nous avons dit avant : *Les Spécialistes* m'ont sorti de la routine de la comédie annuelle. Tout autant que les *Bronzés*, *Les Spécialistes* ont réorienté ma vie. Sans eux, il n'y aurait pas eu *Tandem*. Ni la suite.

Et comment vous l'a-t-on proposé ?

Je me suis toujours très bien entendu avec Christian Fechner. J'avais déjà à ce moment-là beaucoup de respect pour lui. Mais notre histoire commune, notre amitié, a commencé sur *Les Spécialistes*. Là, nous sommes passés à la vitesse supérieure. Dans la confiance, pas dans l'intimité. Nous nous sommes souvent vus en dehors des tournages, nos femmes se connaissaient, mais il a toujours eu un côté sphinx. Il reste très secret, même avec les gens qu'il connaît bien. Nous ne nous sommes par exemple jamais tutoyés.

On a beaucoup parlé d'un système Fechner...

Il y en avait un. Il ne faisait des films que pour que cela marche, et surtout des comédies. Seul le succès le motivait, et ce désir constant me rassurait. Même s'il a fait un film avec Léos Carax¹ pour s'acheter la respectabilité dont il avait peut-être besoin.

Un jour, donc, il me demande de venir le voir dans son bureau. Il allume son cigare (plus tard, il en avait toujours à la bouche mais ne les allumait plus) et il me dit : « Patrice, avez-vous envie de faire des comédies toute votre vie ? – Non, pourquoi ? – Je voulais vous proposer un film d'action : Lanvin, Giraudeau, un casse sur la Côte d'Azur. C'est tout, mais je veux le faire avec vous. Dites-moi oui ou

non. »

Et j'ai dit oui. Au départ, c'était la seule idée. Tout le reste était à faire. Il a fait écrire un scénario par José Giovanni. Mais nous avons été très déçus. Ce n'était pas brillant, pas actuel, pas moderne, pas dans le coup. Seul le titre était bon. Nous n'avons gardé que lui (comme pour *Viens chez moi*, décidément). Giovanni l'a très mal pris. En parallèle, sans le prévenir, Fechner avait proposé l'histoire à Bruno Tardon, qui était un jeune scénariste que connaissait Bernard Giraudeau, et qui ne manquait ni de talent ni d'idées. Nous avons donc eu deux scénarios, et acheté très cher le titre de José Giovanni.

Et le scénario de Tardon était mieux ?

Nettement, même s'il y avait dedans des choses qui m'agaçaient, des moments très pompeux, de la bonne vieille et insupportable amitié virile... Mais surtout il y avait ce casse impossible qui était génialement conçu. Là-dessus, j'ai dit à Fechner : « Pour contrebalancer le côté amitié virile, si on faisait dialoguer le film par Michel Blanc ? » Il a trouvé que c'était une très bonne idée, et on est partis comme ça.

Et l'histoire de Giovanni ?

Je ne m'en souviens pas, mais il n'en est rien resté.

Vous avez alors pris comme tel ce qu'avait écrit Tardon ?

Non, pas encore. J'ai appelé au secours Patrick Dewolf, ami et assistant, pour qu'il m'aide à arranger le scénario de Tardon. Mais Tardon n'était pas au courant. On a fait notre coup en douce, en transformant beaucoup les rapports entre les personnages, mais sans toucher au casse, à l'évasion, au mécanisme du film. C'était assez rock'n'roll, car la préparation du film était déjà commencée. Le jour nous repérons, et le soir je retrouvais Dewolf à l'Holiday Inn de Nice pour travailler jusque tard dans la nuit au scénario. Les acteurs avaient le texte de Tardon, dont nous leur avons dit que nous étions en train de l'arranger : il y avait beaucoup de confiance sur ce film... C'est même curieux qu'il se tienne aussi bien avec ces débuts tellement chaotiques, cette méthode de travail qui n'en était pas une, mais qui, en fin de compte, a donné de bonnes choses. Je suis fier de ce film. Il tourne très rond, sans maladresses de débutant. Et il a été important dans ma remise en question.

Il reste quand même pas mal de conventions dans le film achevé...

Forcément : nous voulions faire un film de genre. Mais le couple

Giraudeau-Lanvin, les deux plus beaux acteurs du cinéma français du moment, était inédit. Eux amenaient une modernité et une jeunesse que nous n'aurions pas eues avec Ventura ou Belmondo. Leur seule présence renouvelait déjà le genre, comme *Les Bronzés* renouvelaient Zidi et Oury. Et moi j'étais un nouveau venu dans le genre. J'avais l'œil sans doute différent parce que je venais de la comédie et que je voulais justement ne pas copier mes anciens.

Qu'est-ce qu'il reste de cet œil nouveau ?

Rien (*rires*). Très souvent j'ai l'impression de faire des choses non conventionnelles, et quand je vois le film terminé ça a beaucoup réduit à la cuisson... Quand j'ai tourné *Ridicule* j'ai eu l'impression de faire quelque chose de très moderne par rapport à un film XVIII^e, et quand on le voit il ne reste pas grand-chose de mes envies innovantes.

C'est décevant ?

Non, parce que le film est quand même réussi, mais ça sert de leçon. Il faut vraiment que les idées et les partis pris soient extrêmes pour qu'il en reste quelque chose à l'arrivée. Cela dit, je n'ai pas non plus trop cherché à faire mon malin sur *Les Spécialistes* : le film devait être spectaculaire et il n'y avait pas à l'époque de postproduction numérique. C'est peut-être aussi ce qui donne son charme au film : il n'est pas bidon. Il y a une authenticité des acteurs, de ce qu'ils font, de l'énergie qu'ils déploient.

C'était plus dur à tourner qu'une comédie ?

Non, du tout. Donner le vertige avec une scène d'escalade, filmer une poursuite de voitures, avoir des idées visuelles fortes avec de l'action pure, c'est facile. On s'appuie sur quelque chose de tangible. Le coup de la poterne trop étroite², il faut être le dernier des nuls pour le rater. Au tournage, on voit tout de suite si ça marche : une comédie, on ne sait jamais si ça va faire rire.

Le rythme est important ?

Il est impulsé d'entrée par l'action. Il faut être capable de l'assurer et musicalement de faire des ruptures : accélérer, ralentir, avoir un moment de calme plat. J'ai fait cela de façon intuitive. Nous n'avons jamais eu des panneaux avec des couleurs, comme font certains : en rouge ça va vite, en bleu ça se calme. Nous faisons confiance à nos intuitions.

Mais est-ce qu'on peut encore inventer quelque chose avec des figures aussi usées que les poursuites en voiture, par exemple ?

Inventer, non. Mais c'était ma première poursuite et j'adore les voitures, alors j'étais ravi. Je savais qu'elle allait se terminer avec le

gag de la poterne étroite, et cette fin était motivante. Je n'ai jamais pensé à renouveler le genre : je voulais juste que cela fonctionne, et soit classique.

Quand vous le comparez à Une chance sur deux, votre autre film d'action, comment les voyez-vous ?

Les Spécialistes sont plus réussis, plus dynamiques, plus modernes, même dans les scènes d'action. Le scénario fonctionne mieux, parce que c'est vraiment un film d'action. *Une chance* est plus familiale, plus sentimentale.

La psychologie des personnages reste assez sommaire...

Ces films imposent un rythme qui ne laisse pas beaucoup de temps à la psychologie. Il faut aller tout droit à des évidences confortables. Je trouve bien qu'on aille vite en besogne. Ça n'exclut pas l'invention : dans la scène où Gérard Lanvin dit à Bernard Giraudeau qu'il sait qu'il est flic, ils regardent tous les deux dans l'objectif. C'est invisible mais ça marche, alors que théoriquement c'est quelque chose d'interdit par la grammaire traditionnelle.

Je l'ai refait dans *Monsieur Hire* quand Sandrine Bonnaire repasse, sait qu'elle est observée et va à la fenêtre passer son pull par-dessus sa tête. Je l'ai refait aussi dans *La Fille sur le pont*, lors d'un lancer de couteau. Il faut utiliser ces procédés avec parcimonie, et seulement si cela a du sens. Dans *Les Spécialistes*, ça en avait.

Il y a aussi des clichés visuels, comme cette voiture qui explose au moindre choc...

Oui, c'est vrai, mais si elle retombait sur le toit, ce serait moins visuel. Donc on le fait. Il y a d'autres conventions dans le film...

Là encore, votre actrice féminine ne profitera pas du tout du succès du film...

Nous avons fait des essais pour ce rôle, casté certaines actrices dont Carole Bouquet... Mais le rôle était déjà sacrifié : il aurait dû être mieux écrit, et sans doute mieux joué. En fait, il y a eu ce que j'appelle le syndrome de la cage d'escalier : dans une copropriété, quand on veut repeindre la cage d'escalier, on finit toujours par se mettre d'accord sur la couleur sable parce que c'est le plus petit dénominateur commun entre tous les copropriétaires. Christiane Jean a joué ce rôle entre Bernard Giraudeau, Gérard Lanvin, Christian Fechner et moi. Elle était la seule qui n'emballait personne mais ne dérangeait personne non plus. Elle est effectivement un peu couleur

sable. C'est une erreur que j'ai faite : elle était trop lisse, et le personnage, même avec ses scènes assez pauvres, aurait dû avoir plus de caractère. Il péchait à la fois par l'écriture, et par une actrice qui n'a pas su le prendre à bras-le-corps pour le transcender. C'est dommage. Mais c'est essentiellement de notre faute, pas de la sienne.

Qu'est-elle devenue ?

Il s'est passé un incident assez cruel vingt ans plus tard. Après l'avoir totalement perdue de vue, je reçois d'elle une invitation à venir la voir au théâtre. J'y vais. Il y avait sur scène quatre actrices, et je ne l'ai pas reconnue. J'étais incapable de savoir laquelle des quatre elle était. Je me suis dit : « Ce n'est pas grave, tu iras dans sa loge, son nom sera marqué sur la porte. » Mais elle la partageait avec deux autres actrices. Heureusement, c'est elle qui m'a reconnu la première. Après, nous sommes allés boire un coup. Je n'osais pas lui demander ce qu'elle avait fait depuis notre film. C'était assez triste. C'est une des injustices les plus flagrantes de ce métier : le fait que les actrices n'aient pas le droit de vieillir.

Les Spécialistes sont ce qu'on appelle un « film d'hommes » ?

À l'époque je parlais de ce film en disant que ce serait un film de garçons : on m'a dit que ça faisait plutôt homo. Mais ça me faisait frémir de dire : c'est un film d'hommes, des vrais ; pour qui me prenais-je ? Et pourtant j'avais la chance d'être au service de ces deux mecs lumineux. Aller contre ça aurait été crétin et suicidaire. J'ai fait ensuite des films plus « féminins », mais ça ne veut pas dire que ce sont des films où les actrices ont des rôles plus importants. Je préfère parler d'une forme différente de sensibilité et de sentimentalisme.

Le tournage a été très physique, avec des scènes de cascades et d'escalade ?

Ce sont les acteurs qui ont presque tout fait, sauf le plongeon et quelques plans très violents dans les tourbillons du Verdon. Mais ils ont bu la tasse plus d'une fois. Giraudeau faisait beaucoup de varappe. Il était à la limite de l'imprudence, avec un petit côté frimeur parfois pénible. Lanvin avait carrément le vertige, mais ne l'a jamais dit, ne s'est jamais plaint de rien, alors que ça devait l'énerver de voir l'autre se balader.

Les deux s'entendaient bien ?

Oui, mais avec juste ce qu'il faut de rivalité pour que ça fonctionne. J'en ai profité goulûment car je savais à quel point aucun des deux ne voulait être en reste.

Ça s'est mieux passé avec Lanvin. C'est un acteur. Il peut avoir son mot à dire sur des bouts de dialogue, mais la mise en scène n'est pas sa partie. Giraudeau a été plus interventionniste. Il était à deux doigts de devenir réalisateur, ce dont il rêvait, et se mêlait de ce qui, à mon sens, ne le regardait pas. Mais comment lui en vouloir ?

Comment gériez-vous ça ?

Avec patience. Il a dû être plus pénible avec les cascadeurs de montagne, qu'il accablait de conseils, qu'avec moi...

L'ambiguïté du personnage de Giraudeau est vite évacuée quand on apprend que l'évasion pendant laquelle il tue un flic est en fait un coup monté et qu'il est lui-même de la police ?

On ne pouvait pas faire autrement. Avoir un héros qui tue des flics dans un grand film populaire, c'était trop lourd. Il fallait être plus consensuel.

On dit que le film a été étalonné pour servir les yeux bleus de Giraudeau...

Bernard avait des yeux bleus superbes. Il tenait à ce qu'on les voie. Nous avions demandé à ce qu'on y fasse attention, et Eduardo Serra avait intégré la demande. Il avait une petite rampe lumineuse bleutée pour, dans les gros plans, envoyer un tout petit peu de lumière bleue sur les yeux de Bernard, pour en faire ressortir la couleur. On faisait pareil avec les yeux de Louis de Funès. Amusant, non ?

Ça ne relève pas d'un ego envahissant ?

Tant que ça n'alourdit pas le tournage, non, ça me paraît même la moindre des choses. C'est comme se maquiller un peu. Et, si l'opérateur sait y répondre de manière légère, pourquoi pas...

C'était votre premier film avec Eduardo Serra ?

J'ai beaucoup travaillé avec deux chefs opérateurs : Jean-Marie Dreujou et Eduardo Serra. Je les ai connus comme assistants, et ce n'est jamais moi qui ai eu le culot de les faire passer chefs. Je le regrette. Eduardo est un prince de la lumière. Aucun opérateur ne sait comme lui éclairer les actrices de façon aussi intelligente et sensible. Éclairer une actrice, c'est comprendre la forme de son visage, anguleux ou non, les yeux, les pommettes. C'est un vrai point de vue d'esthète, et toutes les actrices devraient exiger d'être éclairées par Eduardo. Nous parlerons, j'imagine, de Jean-Marie Dreujou plus tard.

Jacques Nolot, acteur fétiche de Téchiné et grand cinéaste, est là, avec un petit rôle de gendarme...

J'aimais cet acteur, je l'avais vu au théâtre. J'avais adoré *La*

Matiouette, qu'il avait écrite et qu'il jouait. Il me touchait énormément. Il n'était pas du tout crédible dans ce rôle de flic, où il n'avait d'ailleurs rien à faire, mais il avait l'accent du Sud. Dans *Les Grands Ducs*, je lui ai donné un rôle plus important qui lui collait plus, celui de cet homosexuel en quête de tendresse. Là, il avait à jouer une petite désespérance qui me touchait. Mais pas dans *Les Spécialistes*. Il me reste de lui une anecdote amusante : il devait descendre de l'estafette de la gendarmerie et s'approcher de Christiane Jean. On tourne une première prise, il descend, mais reste à côté de la portière, sans venir vers Christiane comme prévu, ce qui ne l'empêche pas de dire comme il faut ses répliques. On coupe, et je lui dis : « Mais, Jacques, pourquoi tu ne t'es pas approché comme nous avons répété ? » Et il me répond : « Je ne pouvais pas, je me suis coincé le doigt dans la portière. » Il s'était fait très mal, mais n'avait pas osé interrompre la prise. On l'a soigné, il souffrait beaucoup et tout le monde riait. J'ai trouvé son film *L'Arrière-Pays* magnifique. Les autres, j'accroche moins. C'est trop impudique pour moi. Ça me met très mal à l'aise, je les perçois comme des psychothérapies et je n'ai ni besoin ni envie qu'un acteur se déculotte à ce point devant moi. Comme s'il franchissait la ligne en me laissant de l'autre côté.

Et on retrouve là Joëlle Hache et Ivan Maussion ?

Joëlle, c'est sur ce film que j'ai compris que je ne la quitterais jamais. Ivan Maussion ne rassurait pas totalement Fechner et on a coupé la poire en deux : il s'occupait de tous les décors « naturalistes », mais laissait à un autre décorateur, Jacques Buffenoir, les choses plus techniques : le casino, la salle des coffres, le plancher magnétique. Je n'ai pas voulu faire de vagues et nos retrouvailles n'ont eu lieu que sur une moitié du film.

Et là encore gros succès ?

La sortie du film a été incroyable. J'avais laissé faire l'affiche, plutôt pas mal, et Fechner avait trouvé le slogan : « C'était impossible, ils l'ont fait. » Il a confié la bande annonce à Michel François. Tout le film y était résumé. Je lui ai dit : « Mais les gens ne seront pas surpris ! — C'est exprès, m'a répondu Fechner, ils voient tout mais ils sont privés de tout. Ils savent ce qu'est le film et, au prix où est le cinéma, ils entrent à coup sûr. Ils veulent voir la même chose en plus long. Faites-moi confiance. » Il avait raison : on croit souvent qu'une bande annonce doit tout cacher, alors qu'elle doit tout montrer.

J'avais très peur tellement Fechner croyait en ce film, lancé à grand fracas, et le résultat a été à la hauteur de nos espérances. Mais je n'ai pas voulu savoir tout de suite, et c'est à une émission de télé où le journaliste m'a accueilli en me disant : « Alors, heureux ? » que j'ai

appris le carton que nous étions en train de faire. Le soir, on s'est enivrés de Roederer, car Fechner ne faisait pas les choses à moitié quand ça marchait.

Vous n'aviez pas peur d'être catalogué « cinéaste commercial » ?

Au contraire, j'aurais adoré. C'est mieux que la Légion d'honneur. Je n'ai jamais souffert de faire des films commerciaux, et ne me suis jamais senti en attente d'exprimer un univers personnel.

Le suivant, pourtant...

C'est vrai...

1 - *Les Amants du Pont-Neuf*, de Léos Carax, 1987, avec Juliette Binoche, Denis Lavant...

2 - La voiture des méchants est bloquée par une poterne trop étroite là où celle des héros, qui ont calculé sa largeur et pris un véhicule adapté, passe juste.

Un auteur est né

Tandem

Votre film suivant remontait à loin...

Ah oui, très loin, c'est fou quand on y pense... La première version du scénario fut écrite en 1981. Ça m'a donc pris sept ans. Non pas pour écrire, mais pour que le film voie le jour. Au début, ça s'appelait « Chers amis bonjour » et je voulais le faire pour la télévision parce que ça me paraissait moins risqué qu'au cinéma. Ce n'était pas prévu pour Jean Rochefort mais pour Roger Pierre. Je le connaissais un peu, et l'admirais beaucoup, il avait ce côté homme un peu perdu mais qui se maintient à la surface que je cherchais... Mais je ne savais pas bien à quelle porte frapper du côté des chaînes, et j'ai laissé de côté le scénario. J'ai remis le nez dedans avec Martin Veyron¹, nous avons fait quelques séances de travail, et Philippe Carcassonne s'y est intéressé. À l'époque, il était rédacteur en chef de la revue *Cinématographe*. Nous nous connaissions depuis longtemps, et il était venu me voir parce qu'il aurait voulu démarrer comme producteur avec moi. Je lui ai fait lire le scénario, il a trouvé ça bien, et nous nous sommes mis d'accord sur le fait que, s'il arrivait à trouver le financement, je faisais le film avec lui. C'était avant *Les Spécialistes* et, paradoxalement, le succès des *Spécialistes* nous a plutôt handicapés ensuite tant il y avait d'écart entre les deux projets.

Christian Fechner n'était pas partant ?

Non, il n'a pas voulu. Pas parce que ça n'allait pas marcher, mais parce que ça parlait trop de lui, de son métier, de ses angoisses confuses. « Je suis désolé, je ne peux pas produire ce film, parce que je m'y vois trop », m'avait-il dit. Je me suis donc remis au scénario, et là j'ai été coupable d'une très mauvaise action : j'ai travaillé avec Patrick Dewolf sans le dire à Martin Veyron parce que je pensais qu'à trois nous n'arriverions pas à écrire le film que je voulais. Quand il l'a su, Martin l'a très mal pris, m'a traité d'enfoiré et a refusé que son nom

soit au générique. Nous nous sommes revus depuis, mais je sais qu'il m'a gardé une rancune tenace, et je ne peux pas lui en vouloir, je me suis comporté en effet comme un enfoiré.

Tout le monde a pensé au « Jeu des mille francs »...

Dont j'étais fan à l'époque. Mais le film n'est pas une biographie de Lucien Jeunesse. J'aimais beaucoup la radio. Tous ces gens qui étaient des stars en province et pas grand-chose ailleurs me fascinaient. J'avais écrit avec Martin une chronique provinciale, et nous cherchions quelque chose qui pourrait tendre le scénario. Mais nous ne trouvions pas quoi. C'est Patrick Dewolf qui a eu cette idée très simple et qui a tout changé : le fait que l'émission soit supprimée, et que Rivetot (Jugnot) fasse tout pour le cacher à Morteze (Rocheport). Ça nous a éclairés, ouvert des portes passionnantes. Là-dessus, l'idée de prendre Roger Pierre a été abandonnée, et j'ai pensé demander à Rocheport si ça l'intéressait. Pour le cinéma, il fallait quelqu'un qui rassure plus les investisseurs. Ça a été très douloureux de le dire à Roger.

Vous nous avez raconté comment se sont passées vos retrouvailles avec Jean Rocheport. Vous n'avez pas pensé à quelqu'un avec qui vous n'auriez pas le même passé ?

Non. J'ai au contraire pensé à lui parce qu'il y avait un contentieux, parce qu'il m'avait trop mal jugé et parce que je voulais refaire du cinéma avec lui pour que nous ayons enfin du plaisir à travailler ensemble.

Vous n'aviez pas peur au moment de tourner la première scène ?

Plus que la première scène, c'est la préparation de *Tandem* qui a été dure. Nous allions le voir à la campagne, et il était lui-même. Je veux dire qu'il ne déployait pas des trésors de charme pour me faire oublier nos différends...

Il ne s'est jamais excusé ?

Jamais. Mais je ne le lui ai pas demandé. Tout ce qu'il a pu en dire avec le recul figure dans le bonus du DVD des *Vécés*, où il admet ne pas avoir été très sympa. C'est une pirouette, mais c'est là. Et je ne me suis jamais aussi bien entendu avec lui que sur *Tandem*. L'autre film idyllique, ça a été sa participation à *Tango* pendant une journée : grandiose !

Sur *Tandem*, c'était merveilleux : il donnait beaucoup, autant dans des excès auxquels je ne m'attendais pas, que dans le mutisme bouleversant dans lequel il plongeait parfois. Ce qu'il fait dans ce film est incroyable d'extravagance maîtrisée et de folie.

Le film a quand même été difficile à monter ?

Carcassonne ne pouvait pas le monter tout seul. Moi, on me proposait « Les Spécialistes font du ski » alors que je m'accrochais à *Tandem*. Je ne voulais pas faire une période polar après avoir fait une période comédie et j'avais envie de tourner ce petit film à moi. Le succès des *Spécialistes* m'avait tellement rendu serein que je ne trouvais pas grave de me casser éventuellement la gueule. Parce que, en cas d'échec cuisant de *Tandem*, je me disais qu'il serait toujours temps de faire « Les Spécialistes 2 », et le tour était joué.

Un jour, Carcassonne, qui n'arrivait pas à réunir le budget – pourtant très modeste – de *Tandem*, est allé voir René Cleitman chez Hachette Première. C'était le producteur de la dernière chance, et il a beaucoup aimé le projet. Du coup, le film pouvait se faire. Mais ce n'était pas pour autant la porte ouverte aux gros moyens. *Tandem* était un film pas cher, toute l'équipe au salaire minimum, une équipe très réduite (nous étions douze, comédiens compris). Le film était fait sans lumière, sans matériel technique à part un petit bout de travelling, beaucoup de plans étaient tournés caméra à l'épaule, et j'ai cadré pour la première fois moi-même.

Pourquoi ?

J'avais envie d'inscrire les images qui me trottaient en tête dans un rectangle, sans avoir à les expliquer à un cadreur. Plus j'élimine les intermédiaires, plus ce que je fais me ressemble. Avant, je découvrais les images aux rushes puisqu'il n'y avait pas de contrôles vidéo. Je mettais en place et expliquais le plan : mais je n'exécutais pas moi-même. Au-delà du temps que cela fait gagner, j'adore le rapport plus qu'intime que cadrer soi-même induit avec les comédiens. Les acteurs qui se savent filmés par le type qui fait le film y trouvent un plaisir sensuel. Il y a une intimité et une proximité très particulières. Besson cadre, Lelouch cadre, Soderbergh cadre. Quelques autres aussi, sans doute, mais nous sommes très peu nombreux, et je ne sais pas très bien pourquoi. J'ai commencé à apprendre à cadrer lorsque je tournais des films publicitaires. Sur *Tandem*, petit film avec une petite équipe, c'était l'occasion. Mais c'est sur *Les Spécialistes* que j'en ai vraiment eu envie. Je ne dis pas ça contre Jean-Paul Meurisse, qui était cadreur, et qui a fait un travail exemplaire. Mais être obligé de faire confiance à quelqu'un sans visualiser son travail a fini par m'énerver. Je ne pourrais pas être un réalisateur assis devant l'écran de contrôle vidéo.

Le film a un grain très particulier...

C'est de la pellicule 35 poussée au maximum. J'adore ce que ça donne...

Le tournage a été idyllique ?

Parfait. Les acteurs s'entendaient bien, le film venait exactement comme je l'avais en tête. Il n'y a pas eu la moindre anicroche. Même la météo était avec nous, sauf pour la scène de la fin, les retrouvailles entre les deux, qu'on a refaite près d'Avignon parce que la première fois il neigeait et que ça donnait une fin trop triste. Le tournage a duré cinq semaines. Tous les extérieurs étaient filmés en province, les intérieurs à Paris. Plus une journée de « retakes » pour créer des moments de respiration : Patrick Dewolf m'avait fait remarquer que le film était trop bavard, et on a rajouté un mois après les plans où Jugnot offre des bonbons à Rochefort, où il fait le plein d'essence, où ils sont assis au bord de la route à manger des gâteaux, etc.

Jugnot était votre premier choix ?

D'entrée. Il était d'accord pour le faire à la télévision, et a hésité pour des problèmes d'image quand c'est passé au cinéma. C'était gonflé pour lui aussi.

Il n'est plus jamais autant sorti de son emploi ?

Il s'est donné dans ses propres films de beaux rôles où son humanité a pu s'exprimer. Mais son itinéraire est moins risqué que celui de Michel Blanc, c'est vrai.

Vous lui avez fait retirer son emblématique moustache ?

Et il l'a accepté, comme il a accepté de mettre une perruque. Je lui avais suggéré de petites lunettes, comme celles que je porte, et il m'a dit : « Joue-le toi-même pendant que tu y es... » Il avait raison, c'était idiot car les lunettes abîment beaucoup le regard des acteurs. Pourtant, le premier jour du tournage, je le sentais mal à l'aise, hésitant à cause de sa moumoute. La maquilleuse a senti son inquiétude. Il était sur le bord de la route, se regardait dans les rétroviseurs des voitures et était à deux doigts de la retirer. J'ai précipité les choses et l'ai vite fait tourner, afin de le prendre de court et qu'on ne puisse plus revenir en arrière. Après, c'était parti...

Il est étonnamment sobre, ce qu'il avait peu été jusque-là...

Il a tout de suite compris que plus Mortezen faisait plus Rivetot devait être sobre. Un jour il me l'a dit : « Il faut que je sois à ma place et lui à la sienne. » Cette économie était la solution efficace, lucide et parfaite.

Et il n'a pas eu peur d'être effacé ?

Non, car il sentait bien que c'était un film à deux, et était suffisamment intelligent pour comprendre que le plus baroque des deux n'est pas forcément celui qui écrase l'autre.

Vous avez été influencé par la comédie italienne ?

Je n'y ai jamais pensé, d'autant moins que je n'en suis pas absolument fou comme spectateur. Ça n'a pas plus été une référence que le cinéma japonais pour *Monsieur Hire*. Je n'ai jamais fait de film sous influence. Si, un seul, et ce n'était pas une réussite : *Tango*, sous perfusion de Bertrand Blier. S'il y a un parfum italien dans *Tandem*, c'est à cause de la chanson de Richard Cocciante écrite pour le film. Je rêvais d'une chanson d'amour italienne car les Italiens qui souffrent d'amour sont géniaux, et mettre leur musique sur un film qui raconte une amitié étrange me plaisait bien. Mais pour moi ça s'arrête là.

Certains moments sont assez osés : celui où le barman propose une « petite pipe » à MorteZ...

Je ne me suis rien interdit. Ce « Je te fais une petite pipe, Michel ? » est un moment d'un pathétique fou. Rochefortm'a proposé plusieurs attitudes de MorteZ pour cette scène, dont un « non, pas ce soir » que j'ai refusé car cela pouvait laisser entendre qu'un autre soir il aurait dit « oui ». Mais le plus drôle est arrivé avec l'acteur qui joue le barman. C'était un vieux monsieur charmant, Gabriel Gobin. Je lui raconte la scène, lui envoie le scénario, et j'attends sa réaction. Par pure lâcheté, je m'étais bien gardé de lui dire quelle était la dernière réplique. Les jours passent, pas de nouvelles. Le jour du tournage arrive et Gobin se montre très positif, très chaleureux. On commence par lui faire ce maquillage horrible de vieux pochtron. Et, au moment de tourner, il me dit l'air presque gêné : « Il y a une réplique qui me chiffonne... » Aïe, j'allais devoir m'expliquer. « J'ai peur qu'on ne comprenne pas très bien, car aujourd'hui on ne dit pas "une pipe" mais "une cigarette". » J'ai alors dû lui expliquer, avec ménagement, qu'il ne s'agissait pas de cigarette. Et il me répond : « Ah mais oui, bien sûr, quel idiot je suis, désolé... » Et il l'a joué comme ça, en une prise, avec ce pathétique qui m'a fait pleurer.

La scène où Jugnot couche avec la serveuse est-elle là pour dissiper l'hypothèse de l'homosexualité ?

Il était important de montrer que Rivetot avait une sexualité et qu'il lui arrivait d'avoir des aventures provinciales. Si on affichait une fois pour toutes qu'il était hétéro, on était très libres ensuite de dépeindre son admiration amoureuse pour son patron.

Il y a une utilisation intéressante du décor urbain...

Ah bon ?

Les autoroutes, les petites villes...

Je suis provincial, je ne l'ai jamais oublié, et j'adore filmer les autoroutes, les supermarchés, les lignes de fuite. Nous n'avons pas cherché à enjoliver les lieux, ni à faire kitsch dans des hôtels de troisième zone. C'est une vision sobre et réaliste de choses que je connais bien et que j'aime.

La scène finale, ou presque, avec les mouettes est étonnante...

Elle a été écrite comme la rêverie poétique d'un type barré. Mais nous avons eu du mal à trouver une plage. C'était impossible d'y attirer les mouettes et quelqu'un nous a parlé de cette décharge à ciel ouvert à côté de Marseille. Nous y sommes allés, à la fin du tournage, à deux caméras, et ça a été magique. Deux prises ont suffi. Nous avons eu une chance inouïe.

Vous avez beaucoup coupé ?

Deux séquences : une assez longue avec les deux pique-niqueurs qui invitaient Rochefort et Jugnot et leur proposaient un jeu avec un œuf dur. Ils posaient l'œuf sur la route et il fallait ensuite deviner quelle voiture allait l'écraser. Jugnot jouait alors que Rochefort râlait : le pique-niqueur gagnait, mais c'était un peu laborieux et ça prenait trop de place. Pourtant, l'acteur, Ged Marlon, était très bon.

Et l'autre ?

L'autre était une grosse erreur de scénario : Rochefort faisait un cauchemar et je l'avais filmé sur une plage déserte, avec des chaises à perte de vue et quatre spectateurs sur les chaises. C'était trop lourd, trop signifiant. Mettre un rêve dans un film, c'est nul.

Une certaine cruauté se fait jour chez vous, jusque-là plutôt gentil...

C'est l'adret et l'ubac, la face ensoleillée et la face sombre, la plaine qui donne son relief à la montagne... Arrêtons les métaphores (*rires*). Personne ne se réduit à sa face lumineuse. Moi, je savais que l'autre existait. Il y a des choses en moi que je voulais aussi exprimer, et le faire à ce moment-là me semblait normal, voire salutaire, pour mon équilibre.

La fin n'est-elle pas un peu forcée, avec ces retrouvailles en rupture avec la cruauté du film ?

Si, peut-être. Mais elle a toujours été en nous. Le film était assez pathétique et nous ne voulions pas terminer sur quelque chose de trop triste. Ou plutôt si, de triste (Jugnot vole dans les grandes surfaces et

Rochefort fait les supermarchés, c'est quand même pas la joie), mais pas de désespéré. Au moins, il fallait qu'ils se retrouvent, qu'ils soient à nouveau ensemble.

Et le film sort, avec une affiche très belle, très gonflée...

Ah non ! Je déteste cette affiche, c'est la plus moche que j'aie jamais eue. Elle est opaque, n'exprime rien. Moi, je rêvais d'une affiche avec une route, une voiture, un ciel dégradé, de l'espace, et là elle est renfermée, mise en scène par un concepteur photographe : je la trouve vraiment affreuse, absolument pas à l'image du film. Mais je n'ai rien pu faire. C'est dur, les affiches : je me suis souvent révolté, mais j'ai presque tout le temps perdu. Le cinéaste est censé ne pas avoir de recul : on me laisse proposer des idées, on me laisse même payer moi-même des graphistes, mais on finit toujours par refuser mes projets. Même sur *La Guerre des miss*, je me suis battu comme un âne.

Et l'accueil de Tandem est triomphal.

Au-delà de ce que j'espérais, en tout cas...

Ne faites pas le modeste : vous entrez alors dans la cour des grands...

Cette idée m'a toujours fait rire, ça me fait penser au lycée Descartes, à Tours, où j'ai fait toute ma scolarité ; il y avait effectivement une cour des petits et une cour des grands. J'imagine le proviseur m'autorisant à aller dans la cour où il y a Tavernier et Blier, où je tutoie Corneau et tape sur le ventre de Sautet... C'est un peu ridicule. Mais bien sûr les compliments font plaisir.

C'est la première fois qu'on écrit ce jeu de mots vaseux et qui va revenir souvent : « Leconte est bon ». Vous devez d'ailleurs en avoir un peu marre...

Il y a des trouvailles plus fines, mais, comme j'ai aussi lu « Leconte est mauvais », je préfère quand même celle-là...

Avez-vous eu l'impression de devenir un cinéaste avec Tandem ?

J'espère que je l'étais déjà avant, avec *Les Spécialistes* en particulier. Mais j'ai pu faire un cinéma différent. Je ne suis pas devenu un auteur mais *Tandem* est un film d'auteur. Il m'a ouvert des horizons formidables. Avec le recul, je pense en frémissant à ce qu'aurait été ma vie si *Tandem* avait été un échec.

Car en plus ça a été un succès commercial...

Sans exagérer, non plus. C'est un film rentable car il a coûté très peu cher. Mais il est perçu comme un film qui a marché. La réputation des

films est souvent plus importante que la réalité des chiffres : *Le Mari de la coiffeuse* n'a pas fait des entrées dingues mais a une tellement belle réputation que ça passe pour un succès.

En tout cas, il marque une vraie rupture dans votre œuvre.

Avec le recul, oui, je suis d'accord. *Tandem* est mon premier film vraiment personnel. Avant, j'avais fait des films de genre, comédies ou polar. *Tandem* exprime des choses à moi, et je les mets en scène à ma manière. Je ne m'étais jamais donné la possibilité de faire cela. Mais je n'ai jamais cru que j'allais gagner des galons avec ça.

Monsieur Hire

Pour beaucoup de gens, Monsieur Hire est votre meilleur film. Vous partagez cette opinion ?

Quand des gens parlent de mon travail, leur film préféré n'est pas toujours le même. Il y a un quinté de tête (*Le Mari de la coiffeuse*, *Monsieur Hire*, *Ridicule*, *La Fille sur le pont* et *Tandem*) mais pas de meilleur film emblématique. J'adorerais avoir l'inspiration pour faire encore quelques bons films, mais, s'il en reste cinq sur les vingt-cinq que j'ai tournés, c'est toujours mieux que rien. D'autant qu'on peut ajouter *Les Bronzés* et *Les Spécialistes*. Regardez Charles Laughton, on n'en retient qu'un²(rires).

Comment le projet est-il né ? Par admiration pour Simenon ?

Non, curieusement, même pas, alors que je connaissais et aimais les romans de Simenon depuis longtemps. Enfant, ma grand-mère maternelle m'en offrait régulièrement, qu'elle m'empruntait ensuite pour les lire. Au lycée Descartes, à Tours, mon professeur de philosophie nous avait dit : « Simenon en apprend plus que tous les philosophes sur les rapports humains. » Simenon ne m'a jamais vraiment quitté. Et, pourtant, j'ignorais qu'il avait écrit *Les Fiançailles de M. Hire*. J'ai eu envie de ce projet par admiration pour Julien Duvivier, un grand cinéaste, très noir, que j'adore. Je connaissais donc *Panique*, le film de Duvivier avec Michel Simon³, et je me disais : « Tiens, un jour je ferai un remake de *Panique*. » C'est Philippe Carcassonne qui m'a appris que c'était adapté de Simenon. J'ai acheté le livre, et j'ai entrevu immédiatement la possibilité de faire une adaptation différente, qui ne serait en aucun cas un remake de *Panique*, qui resterait malgré tout fidèle à Simenon, tout en exprimant

des émotions très personnelles.

Comme ça, d'un coup ?

Presque. Le film s'est très vite matérialisé dans ma tête. Dans le livre, il y avait à la fois une histoire d'amour impossible et un crime non élucidé, qui entraînent une enquête policière et un délit de sale gueule. Mais, moi, j'ai été infiniment troublé par l'image de cet homme solitaire qui désire follement cette fille et qui la regarde le soir dans la pénombre de son appartement. J'imaginais M. Hire comme un romantique avec un couvercle de plomb sur la tête, et je pensais pouvoir faire un film qui soit vraiment autre chose que celui de Duvivier.

Pourquoi d'un coup cette thématique plus sombre ?

Cela avait forcément des résonances personnelles, mais cette forme de sensualité, de désir, de répression du désir, cette solitude sont plus affichées dans le film que dans ma vie. Même si, personnellement, la solitude m'inquiète beaucoup. Je ne sais pas si je pourrais être très équilibré en étant seul. Ma femme ne sait jamais très bien ce que je tourne, je lui en parle peu à ce moment-là. Quand elle a vu *Hire*, elle a eu une phrase qui m'a glacé : « Je ne savais pas que tu étais aussi malheureux. » Elle y voyait des échos de choses qu'elle avait entr'aperçues de loin. Ces zones d'ombre, soudain exposées, l'avaient troublée.

Vous aviez le sentiment de vous livrer ?

Oui et non. Ce sont des confidences par procuration. C'est un film, adapté d'un livre, et ce sont des acteurs qui jouent. De temps en temps effectivement il y a des gestes, des enivrements, des troubles que j'ai pu ressentir, mais que je confie à des acteurs. C'est à visage masqué que l'on se livre, et cette éventuelle impudeur reste cachée.

L'adaptation a-t-elle été difficile ?

Jean-Claude Carrière dit que, quand il adapte un livre, il le lit trois ou quatre fois puis ne le rouvre plus. Avec Dewolf, nous avons travaillé dans une complicité que je n'ai plus jamais retrouvée par la suite. Nous avons vraiment écrit à quatre mains : nous nous installions de part et d'autre d'une table et rédigeons les scènes, chacun la sienne, en face l'un de l'autre. À la fin de la journée, nous nous les lisions et en parlions. Aujourd'hui, nous ne savons plus qui a écrit quoi. Dewolf apportait plus de rigueur dans la construction et j'avais plus de rêveries. Il est plus cartésien que moi, et je flirtais avec les bizarreries.

Vous écriviez pour Michel Blanc ?

Non, nous n'avions pas d'acteur en tête, et nous nous interdisions

d'y penser. Je ne pouvais m'empêcher d'évoquer Coluche, mais il était mort. Il était physiquement plus proche du personnage que Simenon décrit. Villeret aussi lui aurait davantage ressemblé. Nous avons également songé à Polanski, mais le thème du film rappelait trop *Le Locataire*. Michel Blanc m'a sans doute rassuré : avoir un copain avec moi, un acteur que je connaissais bien et qui m'accompagne sur un terrain qui nous était étranger à tous deux, me mettait en confiance. Il a eu très peur, mais a accepté tout de suite. Il était inquiet que je lui demande de gommer sa mobilité de visage, et craignait d'être très ennuyeux.

Il ne l'a pas été ?

Il a tout de suite été un M. Hire plus vrai que nature. Il s'identifiait tellement au personnage qu'il ne sortait plus le soir, mangeait seul et s'endormait. Sur cette économie de moyens, il m'a fait confiance. Mais il avait du mal à franchir les limites de la sensualité : les caresses, le vertige, ce n'était pas son truc. Dans la scène du match de boxe, quand il se laisse aller à caresser le bras d'Alice, j'ai eu un peu de mal. Il allait moins loin que je ne l'aurais souhaité : il n'est ni sensuel ni caressant et c'est difficile de l'y amener. Là, j'étais un peu en manque de ce qu'il m'apportait.

Et André Wilms ?

Je l'avais vu au théâtre. Je ne voulais pas que le flic soit un cliché de flic. Je souhaitais un acteur qui soit un policier aussi atypique que l'est Hire, qu'ils se comprennent et vivent les mêmes solitudes. Et Wilms n'était pas convenu. Il a un côté un peu fou, un peu bizarre, comme s'il était à côté de ses mots. J'aime bien sa voix. Au début, quand une douleur aiguë le plie d'un coup en deux, sans qu'on sache pourquoi, on comprend qu'il est tout sauf un flic traditionnel. Nous avons travaillé tous ces petits détails. Et il a ensuite amené toute sa bizarrerie et son décalage.

Dans le livre, Hire est une victime. Chez vous, dans la scène finale, quand il tombe du toit, il y a aussi une notion de sacrifice ?

Oui ? Je ne sais pas trop. Quand il se rend compte qu'Alice l'a trahi, il s'échappe. Et je crois qu'il n'est motivé que par sa fuite. Une fois accroché à la gouttière, très vite il est submergé par l'« à quoi bon », et il ouvre les mains. C'est sinon un suicide du moins un abandon.

Simenon décrit la pulsion, le rut, pas l'amour... C'est une vision du désir qui vous parle ?

Je peux la comprendre, mais je reste président du club des sentimentaux, et je ne trouve pas que ce soit une tare. On est toujours tout et son contraire. Disons que cet aspect du désir ne me fait pas

horreur...

Et Sandrine Bonnaire ? Elle était prévue dès le début ?

J'écrivais en me forçant à ne pas penser à elle mais je n'y arrivais pas : je pensais qu'elle aurait cette ambiguïté tranquille, ce côté à la fois femme douce et traîtresse... À notre premier rendez-vous, je ne la connaissais pas. Son agent, Serge Rousseau, me disait qu'elle avait lu le scénario, qu'elle l'aimait beaucoup, mais qu'elle voulait prendre une année sabbatique. Elle a accepté quand même de me rencontrer. Au début du repas, je lui ai dit : « Ne me répondez pas ce soir. Parlons de tout autre chose que du film. Dans une semaine, jour pour jour, heure pour heure, dînons à nouveau ensemble, et là vous aurez le droit de me dire non, mais pas ce soir, vous voulez bien ? » C'était un coup de poker. Ça l'a amusée, nous avons mangé des poissons délicieux, bu des vins parfaits. C'était une soirée épatante, et nous n'avons pas du tout parlé du film. La semaine suivante, j'étais là, en avance, bien entendu. J'avais réservé la même table. Nous commandons la même chose, et elle commence à me parler d'Alice, le personnage que je lui propose. « À quoi ça sert de me parler d'Alice, lui dis-je, puisque vous n'allez pas faire ce film ? – Ah oui, c'est vrai, je ne vous ai pas dit, je vais le faire. » C'était un moment merveilleux, j'en ai encore des frissons. Du coup, je n'ai jamais imaginé quelqu'un d'autre.

Le film terminé est sélectionné à Cannes. Ça vous a fait peur ?

Non, j'étais très inconscient de ce que ça pouvait être. Cannes a été un souvenir magique avec un gros pincement au cœur : Sandrine tournait *La Captive du désert*, avec Raymond Depardon, et elle ne pouvait pas venir. Monter les marches sans elle, entre hommes, c'était dommage. Cannes, c'est « Reine d'un jour », pendant vingt-quatre heures on est quelqu'un et le lendemain plus rien. La presse était ravie parce que le film était court : je n'ai rien pu tirer d'autre des journalistes qui se tapaient de l'Angelopoulos toute la journée que « bravo, c'est très court ». La salle debout qui applaudit, c'est aussi un souvenir qui reste gravé.

Et le palmarès ?

On m'avait demandé de rester : ça peut vouloir dire un prix. Le soir, au palais, il y avait une caméra éteinte braquée sur moi, et jamais la petite lumière rouge qui aurait indiqué qu'elle s'était mise en marche ne s'est allumée. Nous n'avons rien eu. Qu'aurais-je aimé ? Pas la Palme d'or, c'est trop. Mais le prix d'interprétation, oui. Et le prix de la mise en scène. Aux Césars, rebelote. Avec beaucoup de nominations, nous avons eu le César du meilleur son...

On s'en fiche ?

Non, on ne s'en fiche pas. Quand il y a beaucoup de nominations et que le film est aimé, on y croit, et perdre est toujours décevant. Après on va au Fouquet's et on boit des coups un peu tristes. Pour *Tandem* aussi, nous étions nominés et nous n'avons rien eu (à part le César de la meilleure affiche, cette affiche que je détestais, ironie du sort). À la fin de la cérémonie, Rochefort s'est tourné vers moi et m'a dit avec un visage sinistre : « Quand même, quelle branlée ! » Ça m'a crucifié. Dans des moments comme celui-ci, j'avoue avoir du mal à apprécier ce genre d'humour... Du coup, on ne s'est plus rien dit.

L'accueil critique, en revanche, a été excellent...

Unanime, et d'autant plus que *Tandem* avait été une bonne surprise : j'avais confirmé que je n'étais pas un charlot. Mais, et tout ça sans aucune fausse modestie, je suis toujours un peu surpris qu'on écrive des choses aussi louangeuses sur mes films parce que je ne réfléchis pas énormément en les faisant. J'essaie de faire de mon mieux, sans me prendre pour ce que je ne suis pas. Je n'ai pas fait *Monsieur Hire* en me disant : « Vous allez voir ce que vous allez voir. »

Est-ce que ça devient difficile ensuite d'être au niveau de sa réputation ?

Non, car j'ai su très vite à quel point tout cela était fragile. Les gens qui se croient arrivés à quelque chose sont dans le faux : on n'est jamais arrivé à rien dans ce métier...

Vous n'avez même pas eu le sentiment d'accéder à une maturité ?

Non, j'ai fait tous mes films avec à la fois enthousiasme et doute, et n'ai jamais eu conscience d'en tourner un pour accéder à quoi que ce soit. Je ne me rendais même pas compte que *Monsieur Hire* serait aussi sobre.

Vous avez encore cadré vous-même ?

Oui, bien sûr, comme tous les films qui ont suivi. Quand je faisais le film et que je cadrais Sandrine Bonnaire, je me disais : « C'est une merveille que je sois devenu cadreur. » Je me rendais compte pleinement de cette griserie qu'il y a à filmer soi-même les actrices, de la confiance grandissante de la femme qu'on filme, de l'avantage qu'il y a à diriger les choses tranquillement, de façon précise par rapport à une posture, une épaule, la lumière... Sandrine a été la première à se laisser aller avec moi à ce rapport intime entre un réalisateur derrière sa caméra et une actrice placée à un mètre cinquante devant. En la filmant, j'ai acquis la certitude que je ne laisserais plus jamais le cadre à quelqu'un d'autre.

Vous parlez de rapport amoureux avec vos actrices : qu'est-ce que ça veut dire exactement ?

La féminité existe chez tous les acteurs, et un peu plus chez les actrices, bien entendu. Forcément, il y a un sentiment amoureux qui est là, qui plane, qui est latent, et qui est très agréable, parce qu'il vous porte. Je ne peux pas imaginer qu'on fasse un film sans tomber amoureux des actrices qu'on filme. L'attention qu'on leur porte, l'envie qu'on a qu'elles soient au mieux de ce que l'on imagine, ne peut que faire naître ce sentiment... Le cinéma est forcément une affaire flatteuse pour une actrice : on n'est pas là pour les rendre laides, mais désirables, troublantes, aimantes, et il faut déployer des petits trésors d'amour pour arriver à cela. Mais ça, ça me paraît normal. C'est même la moindre des choses.

Vous n'avez pas fait de story-board ?

Jamais. Et j'en fais d'autant moins que je cadre : pourquoi indiquer ce que je veux quand je n'ai qu'à le faire moi-même ? Il n'y a pas eu de plans coupés dans *Monsieur Hire*. Le découpage était suffisamment précis. Je le faisais au jour le jour en arrivant très tôt sur le décor. Je m'y installais pour repérer, voir, sentir comment j'allais faire. J'avais deux heures pour réfléchir, et après le tournage devenait plus facile, car je savais exactement ce que je voulais faire.

C'était un tournage pesant, à l'image du film ?

Du tout, très joyeux au contraire. Sandrine Bonnaire est très rieuse. Michel Blanc était plus concentré, mais les apéritifs de fin de journée étaient très gais.

C'est aussi votre premier film tourné presque entièrement en studio ?

Dans *Les Spécialistes*, il y avait déjà une grosse partie de studio. Mais c'est sur *Monsieur Hire* que j'ai compris qu'aller en studio n'est pas choisir de faire ou non du vieux cinéma pantouflard, mais avoir la possibilité de tout contrôler et faire le film que l'on a en tête. C'est bizarre d'aller au tournage comme on va au bureau, mais c'est une concentration formidable.

Justement. Monsieur Hire est un film tellement contrôlé qu'il est aussi un peu étouffant, presque figé par moments ?

Vous avez mille fois raison. *Monsieur Hire* est exactement le film que je voulais faire, mais... Un jour, Depardieu m'a dit qu'il adorait *Monsieur Hire* mais qu'il n'y avait pas un cheveu qui dépassait. J'ai

tout de suite compris ce qu'il voulait me dire : *Monsieur Hire* ne laisse la place à rien d'imprévu, et je reconnais que c'est une limite. La perfection est très ennuyeuse. Et ce film est aussi un peu trop parfait, sans être heureusement pour autant déshumanisé. C'est le plus corseté de mes films, comme l'est le personnage. Tout y est calculé au cordeau, et j'accepte volontiers cette critique. Plus tard, j'ai tout le temps essayé de lutter contre ça. Le *Mari* semble plus improvisé dans le cadre et dans la lumière, mais il n'en est rien. *Voir la mer* sera un petit film très léger, et je me suis juré de ne pas écrire une ligne de découpage technique, de ne rien préparer à l'avance. J'ai le film bien en tête et je verrai sur le tournage comment les choses viennent. Mon film le plus libre, le moins calibré, c'est *La Fille sur le pont*, qui est inspirée et libre dans sa forme. J'allais autournage assez détendu, sans avoir trop préparé les choses. Le fin mot de cette histoire, c'est mon côté bon élève, la hantise d'arriver sur le tournage sans avoir fait mes devoirs et d'être interrogé.

Vous êtes un cinéaste « qualité France » ?

J'ai une admiration sans bornes pour ces cinéastes qui savent rouler sur le bas-côté : les Cassavetes ou les Stevenin, qui font un cinéma fragile, dangereux, qui risque de se casser la gueule à tout moment mais possède une légèreté merveilleuse. Ce n'est pas de l'improvisation, c'est autre chose. Je lutte beaucoup contre cette manie que j'ai parfois de trop préparer les choses, mais je ne gagne pas toujours. Après, on est comme on est. Quand je tournais *La Guerre des miss*, Poelvoorde était émerveillé de voir à quel point tout était préparé. Donc, oui, il y a un côté « qualité France » dans ce que je fais. Mais ne mythifions pas la Nouvelle Vague : elle a tout cassé en mettant sans discernement une génération dans le même sac bon à jeter, pour ensuite faire des films qui ressemblaient à ceux de ses aînés. Je me sens plus proche de Truffaut que de Godard. Mais j'aimerais bien être les trois à la fois : Truffaut, Godard, et Chabrol pour le côté goguenard. Chabrol était un je-m'en-foutiste affiché comme j'en connais peu. Son dernier film, *Bellamy*, n'est ni fait ni à faire. Mais il était par ailleurs très sympathique, et il a tourné beaucoup de très bons films. Quand il a fait *Dr Popaul*, qui est sans doute un de ses plus mauvais, j'étais alors étudiant en cinéma, je m'étais procuré son adresse je ne sais plus comment, et je lui avais écrit ceci : « Monsieur, si les frères Lumière avaient su que vous tourneriez *Dr Popaul*, ils n'auraient jamais inventé le cinématographe. » Il m'a répondu : « Si Montblanc avait su que vous m'écririez un mot aussi violent, il n'aurait jamais inventé le stylo. »

Dans la première scène, vous expliquez le personnage par des dialogues. Le flic dit à Hire : « Les gens ne vous aiment pas. »

Ce qui me plaisait surtout c'était que Hire lui réponde : « C'est vrai que les gens ne m'aiment pas, mais je ne les aime pas non plus. » Ça me semblait très important que cela soit énoncé. Cela décrivait sa solitude de façon exemplaire.

Y a-t-il un soupçon de pédophilie dans la scène où Hire, gentiment, fait passer le hoquet de sa petite voisine ?

Je n'y ai jamais pensé mais je me rends compte que c'est un peu bizarre. Peut-être que si je faisais ce film aujourd'hui, où l'on en parle tellement, je n'oserais pas prendre le risque de l'ambiguïté d'une telle scène. Ce qui me plaisait c'était que *Monsieur Hire* ne soit pas qu'un homme fermé et sombre mais puisse être amical avec une petite fille. Comme pour dire qu'il n'est pas seulement mauvais. Mais c'était filmé de façon tellement étrange, la tête contre la paroi, et lui qui la fait compter tranquillement... On adorait ce genre d'idées avec Dewolf.

Le film n'est jamais ouvertement daté...

C'était assumé et affiché. Je me suis d'ailleurs rendu compte avec le recul que c'est une envie inconsciemment présente dans beaucoup de mes films : le *Mari*, *Tandem*, *Félix et Lola*. Je ne voulais pas faire de *Hire* un film rétro, et encore moins le transposer à notre époque en le modernisant : je n'aime d'ailleurs pas beaucoup filmer notre époque, qui n'est guère emballante visuellement. L'accessoiriste et Ivan Maussion m'apportaient des accessoires « délicieusement intemporels », comme ils disaient. C'était même devenu un gimmick entre eux. Il y a seulement deux trois éléments qui sont là pour brouiller les pistes : la photo Polaroid, l'Alfa Romeo de Luc Thuillier. C'est la même chose pour la ville : on ne la désigne pas. Les transports en commun parisiens sont très reconnaissables : nous avons tout tourné dans un tramway à Bruxelles et ça me plaisait beaucoup car du coup personne ne se posait la question du lieu. Même chose quand ils se retrouvent sur les toits, où il ne fallait surtout pas apercevoir au loin un monument parisien. Là aussi nous avons été à Bruxelles.

Le film a quand même une allure plutôt rétro...

On ne peut être intemporel et contemporain, donc il y a forcément une apparence un peu passéiste.

Il y a beaucoup de travellings, souvent très lents...

Je craignais que le film soit trop statique, et je voulais tout le temps être au plus près, frémir, même si c'est insensible. Je me suis donc dit qu'on serait tout le temps en mouvement, mais un mouvement presque imperceptible. N'y échappe que la séquence de la patinoire, qui est très vivante, tournée caméra à l'épaule, avec du bruit, de la lumière... Là, il fallait être très actif. Mais la scène est ratée.

Ah bon ?

Je ne voulais pas montrer précisément que Hire était là, qu'il les avait suivis à la patinoire, et je pensais que c'était une bonne idée d'incorporer dans la séquence des plans purement subjectifs qui étaient ceux de Hire faisant du patin. Mais ces plans ne sont pas assez bizarres, ne captent pas assez l'attention, et ça aurait été plus intéressant de suggérer autrement la présence de Hire. Je m'en suis rendu compte au montage. La scène était compliquée à refaire, et on ne l'a pas refaite. Mais je ne sais pas très bien comment j'aurais pu la réussir.

Paradoxalement, le Scope et sa largeur rendent magnifiquement cette idée d'étouffement...

Je fais la guerre aux chaînes de télé coproductrices pour imposer le Scope. Même si l'écran est large, l'étouffement peut être grand. J'ai parfois condamné presque un tiers de l'image avec une amorce très envahissante pour ratatiner *Monsieur Hire* dans une petite partie du Scope. Confiner Hire dans un coin du cadre, ça a du sens.

Le voyeur derrière sa vitre évoque forcément Fenêtre sur cour...

C'est une référence évidente, mais je m'en fous. Pourquoi ne pourrait-on plus faire regarder ses voisins par la fenêtre parce que Hitchcock l'a fait avant ?...

Est-ce difficile de tourner avec un personnage principal aussi peu sympathique ?

J'étais très troublé par cela car je mets en scène habituellement des personnages que j'aime ou que je rends aimables. Je ne pourrais pas faire un film avec un héros détestable à cent pour cent. De fait, j'aime M. Hire et j'ai su le rendre sinon aimable du moins attachant parce que c'est un amoureux, parce que c'est un perdant, parce qu'il sait faire passer le hoquet aux petites filles, parce qu'il est un tailleur consciencieux, des détails souvent dérisoires. Ce n'est pas un méchant, il est pathétique, promène une telle solitude, un tel abandon que je crois qu'on s'y attache. Il ne sait pas se faire aimer mais ce sont aussi les autres qui sont odieux.

Et les souris qu'il élève ?

J'aimais cette idée qui, bien sûr, n'est pas chez Simenon : je trouvais émouvant que cet homme si solitaire ait une passion. Ça aurait pu être des trains électriques, une collection de théières, mais c'était des souris. Ça me touchait, comme le fait qu'il soit champion de bowling : c'était pour avoir des détails inattendus de sa personnalité.

Le match de boxe est presque onirique...

Ah bon ? Pas dans mon esprit, non. Si le son est moins réaliste, c'est pour isoler Hire et Alice dans leur bulle et parce que le monde qui les entoure n'existe plus. Mais je n'ai jamais tenu à ce que ce ne soit qu'une rêverie...

La lumière est très dure...

Nous avons beaucoup hésité avec Denis Lenoir, le chef opérateur. Nous avons même fait des essais en noir et blanc, d'autres en saturant les couleurs, puis en les désaturant. Le troisième essai nous a beaucoup plu, et nous avons tenté d'affadir les couleurs en en préservant certaines. Elles sont toutes éteintes sauf les rouges et les bleus. Cela donne une lumière moins modelée, plus dure, un peu moins flatteuse. Nous avons fait attention à ce que Sandrine n'en pâtisse pas : il y a peu d'ombres, peu de modelés sur les visages. Les acteurs sont plus rugueux, mais pas abîmés.

Alors qu'elle est regardée par un voyeur, Sandrine Bonnaire n'est jamais montrée nue. Vous vouliez jouer avec la frustration du spectateur ?

D'abord, je me serais interdit de le lui demander. Mais j'ai toujours eu le sentiment qu'on peut être plus troublant en étant évocateur. Une fois, on la voit en culotte et en soutien-gorge et je crois que je n'aurais pas été aussi troublé si elle avait été nue. Hire est un amoureux, un « regardeur », pas un voyeur salace. Dans mon premier film, il y avait des filles nues, mais c'était un gag. Après ça a été fini sauf pour *Le Parfum d'Yvonne*. Je suis un type plutôt pudique et ça m'embarrasse de filmer une actrice nue. Pour *Yvonne*, je me suis fait violence. Mais Sandra Majani était tellement à l'aise avec son corps... Je lui ai dit : « Si ça te gêne, dis-le-moi tout de suite, et, si ça ne te gêne pas, alors amusons-nous à faire un film libéré et lumineux. »

Le visage de Michel Blanc apparaissant à la fenêtre a un côté Nosferatu...

J'étais fou de joie de cette image. C'est terrifiant, c'est un truc formidable et le champ-contrechamp effrayé de Sandrine Bonnaire me plaît énormément. Ce qui me fait le plus peur, c'est cette expression de Sandrine qui comprend qu'elle est observée depuis longtemps. Ce n'est pas que le fait de le voir, c'est d'imaginer qu'il est là depuis longtemps. Cette scène était ma hantise, je voulais qu'elle foute une trouille terrible.

La scène au sauna est plus démonstrative...

C'est vrai. Mais elle était incontournable dans la mesure où elle

correspond idéalement à l'aveu total de Hire. Dans cet endroit pour prostituées où il se met nu, il se met aussi à nu. C'était important qu'il le dise ici. C'est une scène que je trouve réussie, bien jouée, assez bouleversante. J'avais besoin de cette démonstration pour être efficace. J'adore aussi la scène du tatouage, où on ne sait pas quel dessin ou quelle formule il se fait tatouer. Dewolf n'était pas d'accord. Je lui ai dit : « Laisse-moi la tourner, et on verra si on la coupe au montage. » Mais je savais que je ne la couperais jamais. Parce que, dans cette scène, Hire franchit un pas, transgresse quelque chose, pour « officialiser » le fait qu'il a déclaré son amour à Alice.

Tout n'est-il pas dit dans la première heure, le reste ne servant qu'à faire se conclure l'histoire sans rien apporter de plus aux personnages ?

Je ne crois pas, car la trahison d'Alice arrive dans cette dernière demi-heure. Hire doit sa perte à cette femme qu'il aime, et ça, ça me touchait beaucoup. Elle aussi est très troublée par l'amour de cet homme. Elle le trahit contrainte et forcée, et elle souffre de l'avoir condamné. Tout ça, c'est dans les dernières vingt minutes. Et je crois que ce sont pour beaucoup des choses inattendues.

Michael Nyman signe la musique...

Philippe Carcassonne me l'a proposé. On lui a envoyé le scénario, on l'a rencontré et ça l'a intéressé. Avec Joëlle Hache, dans un premier temps, en attente de ce qu'il composerait pour nous, nous avons monté tout le film sur sa musique de *Drowning by Numbers*⁴. Quand Nyman a vu le film à Paris, ça a été assez troublant. À l'époque, il était brouillé avec Greenaway et en sortant il m'a dit : « Vous vous servez mieux de cette musique que Peter », ce qui était un compliment joli et embarrassant. Je lui ai alors fait écouter le passage de Brahms qu'écoute Hire, et il a adoré l'idée de cohabiter avec Brahms sur lequel il s'est beaucoup appuyé. C'est Joëlle Hache qui a eu cette idée magnifique que Hire écoute tout le temps la même musique et on a tourné en catastrophe le dernier jour de tournage les gros plans de la main de Hire qui met le disque. J'aime filmer des électrophones, des lecteurs de cassettes, des juke-box.

La même phrase musicale revient fréquemment ?

Nyman est un musicien opiniâtre, qui recrée le même sillon et le modifie à peine. Au moins ça reste, il y a là quelque chose de lancinant.

Votre film suivant est autobiographique ?

Il a des allures d'autobiographie. L'usage de la voix off joue dans cette direction, mais c'est un trompe-l'œil, sauf pour l'histoire des slips en laine et celle du bulldozer sur la plage. C'est une autobiographie émotionnelle, à la rigueur, mais pas anecdotique.

Qui est née comment ?

D'une très curieuse manière. J'avais des bribes de film dans le crâne, mais je ne savais pas quoi en faire. Je déjeune un jour avec un producteur, Thierry de Ganay, qui avait une maison de pub, la PAC, et pour qui j'avais réalisé plus d'une centaine de films publicitaires. Il me dit qu'il voudrait passer à la production de longs-métrages, et qu'il aimerait commencer avec moi. « As-tu un projet ? » me demande-t-il. Pris de court mais ne voulant pas le décevoir, je lui raconte ces fameuses bribes disparates, que je n'arrivais toujours pas à regrouper, l'histoire d'un homme qui veut épouser une coiffeuse. Il trouve ça très bien. « Et après ? » me dit-il. – Alors, il épouse une coiffeuse. – Et après ? – Eh bien après, rien, il est heureux. » Et là-dessus Thierry de Ganay me dit : « Banco, c'est formidable ! »

La vie est parfois facile...

Pas tant que ça, parce que je me suis ensuite retrouvé à devoir écrire le scénario. Heureusement, j'ai vu *Radio Days*, de Woody Allen. Ça m'a donné le toupet d'écrire le film, d'oser une structure déstructurée, d'essayer quelque chose qui pourrait s'effiloche à chaque détour de plan et qui tiendrait par le charme.

Vous écrivez avec Claude Klotz, alias Patrick Cauvin, qui n'était encore jamais intervenu dans votre monde ?

J'aimais beaucoup ses livres, plus les Klotz que les Cauvin d'ailleurs. Quand *Povcheri* est sorti, je lui avais écrit pour le lui dire. Il m'avait répondu, nous avons déjeuné ensemble. Nous avons continué à nous voir de loin en loin. Pour le *Mari*, j'ai pensé à lui et je lui en ai parlé.

Vous sentiez le sujet en correspondance avec son univers ?

Je me suis dit : « Il y a un côté passéiste là-dedans, et, s'il est comme moi sensible à la banquette de moleskine et aux odeurs de Pétrole Hahn, nous allons être sur la même longueur d'ondes et pouvoir raconter ça à deux. » Je sais depuis que, si son œil s'allume quand je lui raconte ce qui me trotte en tête, c'est que c'est bon. Et son œil s'est allumé. Il a tout de suite dit oui, il était libre et il s'y est mis l'après-midi même. Il était étonnant de disponibilité. Nous avons adopté un

système assez simple : j'avais écrit une première partie du scénario, et je lui avais demandé de s'en nourrir. Il me laissait ensuite le droit de remanier comme je voulais ce qu'il me rendait. Nous n'avons jamais travaillé ensemble, mais le scénario a fait de nombreux allers-retours. Nous étions très complémentaires : je lui amenais la sensualité, les caresses interdites, les tabous transgressés. C'étaient mes obsessions. Et lui peuplait le salon de clients rares, du vieux M. Agopian, de toutes ces choses très humaines qui aéraient le huis clos sexuel du désir permanent. Je n'ai par exemple pas touché à une ligne du duo Clevenot-Holgado. Claude était très ouvert, il ne s'est jamais bagarré bec et ongles. Il m'a dit : « C'est ton film, je te donne ce que je peux te donner. »

Les acteurs ?

Jean Rochefort était prévu dès le début. Pour la coiffeuse, j'ai fait le tour des actrices françaises et aucune ne m'emballait vraiment pour ce rôle. Je voulais une inconnue et pourquoi pas une étrangère. Un jour, j'ai vu deux très belles photos en noir et blanc d'une Italienne qui m'avait été signalée par une amie directrice de casting : Anna Galiena. Je suis allé la voir à Rome. Nous avons rendez-vous au bar d'un hôtel. Quand je l'ai vue arriver vers moi, ça a été comme une évidence, avant même qu'elle se soit assise sur la banquette. J'en étais sûr, une sorte de coup de foudre artistique : elle incarnait à merveille ce fantasme de la coiffeuse telle que je l'imaginais. Elle est très belle, avec des formes, un physique un peu particulier, on a tout de suite envie de la prendre dans ses bras. Cette féminité extraordinaire mais retenue correspondait au personnage, qui était une amoureuse, pas une mangeuse d'hommes. Une sentimentale.

Sentimentale ? Il y a aussi dans le film un côté très trouble, la possibilité permanente d'un dérapage possible...

Mais rien de morbide. C'est un amour fou, exclusif, l'histoire d'un homme qui se satisfait pleinement d'avoir réalisé son obsession (épouser une coiffeuse et vivre avec) et ne vit que pour et par ça. Ce n'est pas raisonnable, je suis d'accord, mais le film n'est pas du tout réaliste. On le perçoit comme un film assez naturaliste parce que le décor, les clients font appel à des situations que nous connaissons. Si ce huis clos avait lieu dans un appartement avec un homme et une femme qui n'ont rien d'autre à faire et n'ont aucune fonction sociale, alors oui ça serait dérangeant et morbide. Mais pas là.

Et ça s'appellerait Le Dernier Tango à Paris. Mais le Mari aussi est dérangeant...

Non, je ne trouve pas. Cette exclusivité amoureuse me paraît plutôt lumineuse. Beaucoup de femmes qui ont vu ce film m'ont dit : « Comme j'aimerais être aimée comme ça » et quelques hommes auraient aimé savoir se satisfaire de cet amour. Quelque chose plane au-dessus de leur tête, qui nous fait penser que ça finira mal : petits dérapages, petits déraillements, le plafond qui se fissure, la visite au vieil Agopian... Mais ça n'est pas morbide, je le maintiens.

Le film démarre avec des plans très énigmatiques de Jean Rochefort qui se tond les cheveux sur fond noir...

Ils n'étaient pas prévus au départ, et nous les avons tournés après coup, quand le film était fini. J'ai senti qu'il y avait besoin de capter l'attention du spectateur dès les premières images. Ce film était très personnel, très fragile. C'est un de ceux qui m'ont occasionné le plus d'insomnies. Le tournage se passait parfois mal, et je me disais que ça n'allait intéresser personne. Je n'étais pas dans la posture : « Je suis un auteur maintenant, je peux tout me permettre. » Mais, quand un film est parti, rien ne peut plus l'arrêter. Truffaut disait : « Un film est un train qui fonce dans la nuit. » Je ne pouvais pas arrêter la machine, et j'étais très inquiet.

Avec en plus une utilisation du studio encore plus radicale que dans Monsieur Hire ?

Nous sommes partis en repérages vers Arcachon avec Étienne Dhaene, mon assistant, et Ivan Maussion. Nous voulions qu'il fasse beau, et nous cherchions une petite rue avec une boutique à vendre, que nous aurions aménagée en salon de coiffure. Mais cela risquait d'être très compliqué ensuite : il fallait barrer la rue, tout ça... Bref, nous ne trouvions pas. Après deux ou trois jours de quête infructueuse, Ivan m'a dit : « Faisons tout ça en studio. » Nous avons vendu l'idée à Thierry de Ganay qui a dit oui : le surcoût n'était pas énorme, et le tournage promettait d'être à la fois plus rapide (nous tournions du coup à Paris, sans être tributaires de la météo) et plus conforme à notre idéal artistique. C'est une aventure géniale en termes de lumière, de décor, de patine que de pouvoir inventer la moindre façade.

Au risque de se laisser piéger par le décor, et de tourner le film pour lui...

J'ai dit d'emblée à Ivan que j'allais faire comme si nous étions en décors naturels. Les gens se moquent qu'on décrive le décor. On ne se rend pas forcément compte en le voyant que le film est tourné en

studio, ce qui est un titre de gloire assez frustrant pour Ivan.

Le contrôle est plus grand ?

Oui, bien sûr. On peut tout décider : le moindre emplacement, la topographie des lieux, les matériaux, les couleurs, la disposition des commerces.

La lumière est pourtant très proche du naturel ?

Eduardo Serra avait mis en place un dispositif avec une énorme batterie de projecteurs (Dinolight), qui donnait une lumière proche de la lumière solaire. Cette batterie était montée sur un chariot de travelling en face du salon, sur un long praticable assez haut, que l'on déplaçait en fonction des heures de la journée auxquelles se déroulaient les séquences, et les directions de lumière respectaient ainsi la course et la puissance du soleil. Si nous avions stylisé les choses alors que l'histoire était déjà très stylisée, nous aurions été dans le pléonasme. Ce qui est touchant, c'est que cette histoire impossible soit filmée de manière possible. Trouver des principes comme ça pour un film m'aide beaucoup. De la même manière, j'ai choisi de tourner *Ridicule*, film en costumes, comme un film contemporain.

N'y a-t-il pas un hiatus entre le côté artificiel du décor et la sensualité du film ?

J'espère que non, et sincèrement je ne crois pas. Je ne voulais pas que le décor soit démontable. Tout est construit en dur, sauf le plafond pour permettre le dernier plan. Nous étouffions dans ce salon. Cette chaleur était assez utile pour exprimer la sensualité.

Antoine a beaucoup de rapports avec Hire, ne serait-ce que l'obsession ?

C'est le même film sauf que l'un est la face sombre, l'autre la face ensoleillée. En fait, ce sont deux films parallèles.

Mais là il y a l'enfance qui explique, pas chez Monsieur Hire...

C'est vrai. J'avais besoin de passer par l'enfance pour justifier le côté très enfantin de cet adulte. C'est quand même quelqu'un qui n'a pas bougé une oreille entre dix ans et quarante ans.

La mise en scène est plus improvisée ?

Quand j'arrivais le matin, je ne savais pas comment j'allais découper la scène. On la jouait au mieux, avec une seule caméra (je voulais être seul à cadrer), et c'est en fonction de la lumière que je faisais le découpage de la journée. J'arrivais très vierge sur le plateau. Ce qui donnait sa raideur à *Monsieur Hire*, c'était sans doute d'avoir beaucoup préparé les plans.

Vous avez été tenté par le huis clos total ?

On y arrive petit à petit. Très vite, il n'y a plus guère de clients.

Ce dernier plan, qui observe d'en haut le coiffeur, est un plan très dur, comme un plan d'entomologiste.

C'est exactement ça. Tout au long du film, le regard porté est très réaliste, et j'avais besoin que le dernier plan soit celui d'un entomologiste, que ce salon d'un seul coup soit vu comme une boîte dans laquelle j'aurais épinglé les personnages. On m'a dit que c'était le point de vue de Mathilde qui est au Ciel. C'est un peu balourd. Non, l'idée était d'offrir un point de vue impossible, qu'il aurait été idiot d'inclure en cours de film.

Ah, ce fameux point de vue impossible...

Je ne supporte pas que la caméra adopte un point de vue que l'œil humain ne peut pas adopter, du genre le fond du frigidaire où l'on vient chercher un yaourt, le fond de l'armoire, du coffre-fort où l'on entasse des lingots, derrière le feu de cheminée, etc. En revanche, j'adore adopter un point de vue différent de celui du piéton. Souvent j'ai des points de vue avec le sol rasant, en usant de très courtes focales. Ça, ce n'est pas impossible. En fait, c'est très simple : je ne veux pas mettre la caméra là où ma tête ne peut pas aller.

Dans Le Parfum d'Yvonne, on voit un match de tennis avec les yeux du chien.

Mais, physiquement, c'est possible. Ce n'est pas le point de vue de la balle de tennis... Ça, c'est le genre de trucs de Jan Kounen et autres allumés, où on se retrouve à la place de la balle du revolver. Je ne saurais pas faire ça, ça ne m'intéresse pas.

Le Parfum d'Yvonne, votre film suivant, est tiré d'un roman de Patrick Modiano. Mais il y a dans Le Mari de la coiffeuse une nostalgie triste qui évoque déjà un peu Modiano...

J'ai toujours été un grand lecteur de Modiano. Son goût du passé et de la reconstitution me séduit et me convient. Le *Mari* n'est pas modianesque, mais il y a un écho que je ne peux pas nier.

Vous ralentissez par moments l'image...

Ce sont des petites choses invisibles, qui m'amuse. Elles ne se voient pas forcément, mais j'espère qu'elles se ressentent.

C'est, là encore, un film très pudique...

Montrer le sexe n'y avait pas de sens. Rochefort dénudé n'est pas

plus évocateur que Rochefort habillé. C'est au travers du satin que les caresses me troublent. Quand il touche les seins d'Anna, cela aurait été moins sensuel si elle avait été nue. Il y aurait même eu quelque chose de vulgaire, et je voulais que le film reste un peu enfantin. Et c'est sans doute aussi une pudeur personnelle. C'est décidément embarrassant de filmer les acteurs nus. J'admire les cinéastes qui arrivent à dépasser cette pudeur, mais moi j'ai beaucoup de mal.

Vous nous avez dit que les rapports entre Jean Rochefort et Anna Galiena n'avaient pas été bons ?

Hélas, non. Ils furent même très mauvais. Rochefort est assez misogyne, ce qu'il nie d'ailleurs. Il préfère tourner avec Jugnot ou Hallyday qu'avec Galiena. Mais surtout il n'est pas du tout sentimental, alors qu'Anna et moi, si.

Que voulez-vous dire par « sentimental », mot que vous employez souvent ?

Je veux dire mettre de la chaleur dans les rapports humains, avoir une capacité à être ému par des choses simples, ne pas avoir honte d'avoir les larmes aux yeux, être accessible aux sentiments, avoir un goût pour la tendresse plus que pour la conquête à la hussarde et respecter les femmes qui sont dans nos bras. Je ne dis pas que Rochefort n'éprouve pas ces sentiments, mais il a beaucoup de mal à les exprimer. Lorsque Antoine regarde la coiffeuse, il avait peur d'être mièvre et il ne voulait pas que son personnage soit un morceau de guimauve transcendé par cet amour impossible. En plus, c'est un acteur très instinctif et Anna est au contraire très travailleuse. Elle voulait répéter beaucoup les gestes, et comment je prends la tondeuse, et comment j'attrape mon peigne, et tout cela agaçait beaucoup Jean. Pour être clair, après une semaine de tournage ils ne se parlaient pratiquement plus. C'était très dur à gérer, et ça a beaucoup encouragé mes insomnies : je raconte une histoire d'amour comme j'en rêve depuis longtemps et je le fais avec des acteurs qui ne s'aiment pas ! À la fin du tournage, Anna m'a dit : « Heureusement que tu étais là, c'est pour toi que j'ai fait ce film. Sans ton regard, je ne sais pas ce que je serais devenue. » Elle s'est accrochée et a joué le jeu. Un matin, je suis allé chercher Jean chez lui pour en discuter. La conversation a été très inconfortable parce qu'il croyait que je voulais l'entraîner sur un terrain qui n'était pas le sien et qu'il réprouvait. J'ai eu beaucoup de mal par exemple avec la scène où il caresse la coiffeuse alors qu'Albert Delpy, le client, a du shampooin dans les yeux. Je voulais juste qu'il la trouble, qu'il la chavire. Lui, en tant qu'homme de cheval, lui aurait mordu les fesses, mais ne l'aurait pas caressée comme ça. Ça m'a rendu un peu triste, parce que les vieux feux mal

éteints, qui dataient des *Vécés*, se rallumaient, et je n'aimais pas ça.

Ça ne se sent pas à la vision du film.

Moi je le sais, alors je m'en rends un peu compte. Mais, si le film ne le laisse pas entrevoir, alors ce n'est pas trop grave. Le cinéma est un art menteur...

Il est en tout cas étonnant dans les scènes de danse orientale...

Il y avait pour moi quelque chose d'orientaliste et dans ce salon et dans les obsessions du personnage. J'avais sélectionné quelques musiques et j'avais donné un CD à Jean. Il m'avait demandé s'il y aurait un chorégraphe et je lui avais répondu : « Surtout pas, tu dances comme tu sens. » Il avait été ravi, et il est inouï. Je n'ai jamais vu un adulte danser d'une manière aussi fantasque, sans interdit et sans complexes, comme s'il avait huit ans. Il avait un miroir dans sa loge, il y répétait ce qu'il avait chorégraphié à sa manière et il m'appelait de temps en temps pour me montrer ce qu'il avait fait. Quand nous tournions ces scènes, nous nous efforcions de ne tourner qu'une seule prise, et sans faire de répétitions. Je tenais à cette première prise inédite, dont l'équipe était le public émerveillé. Là, Jean a apporté quelque chose d'unique.

J'aime bien le personnage du père...

C'est une pure invention de Klotz. Ce sont des personnages faits pour lui. Mais ce n'est pas avec le père qu'il m'a le plus épaté : il me paraît un peu sacrifié, pas assez travaillé.

Michael Nyman est encore à la musique ?

Oui, mais cette fois je crois que nous ne nous sommes pas rendu service. D'abord, je lui ai dit qu'il allait cohabiter avec des musiques arabes et il n'a pas beaucoup aimé : il ne pouvait pas s'en inspirer comme il l'avait fait avec Brahms et devait au contraire marquer son territoire. Et je crois que le film n'était pas vraiment fait pour lui. Il m'a dit : « Je vais faire une musique à la française. » S'est-il nourri de Delerue et autres ? En tout cas, il avait conscience de composer du Nyman très francisé avec un côté caressant, enveloppant, élégiaque. À l'arrivée ce n'est pas mal, bien sûr, mais on ne retient pas son travail car la musique orientale l'écrase. Pour être tout à fait franc, je le soupçonne d'avoir fait ça un peu par-dessus la jambe. Il a toujours refusé d'en faire un disque car il trouve la partition trop courte. Nous avons songé à la coupler avec celle de *Monsieur Hire*, mais il n'était pas très chaud, les producteurs étaient différents et le projet est tombé à l'eau.

Un des personnages s'appelle Gora, nom récurrent dans vos films. Pourquoi ?

C'est un gag entre Rochefort et moi. Jean avait une femme de ménage qui s'appelait Mme Gora, il adorait ce nom-là et m'a demandé qu'il y ait un Gora dans chaque film : un candidat dans *Tandem*, un client dans le *Mari*, etc. Nous étions sur le point de terminer le tournage de *Ridicule* quand nous nous sommes aperçus qu'il manquait un Gora, et nous l'avons rajouté le dernier jour quand Jean lit le document que lui apporte Ponceludon, et qui est le rapport du marquis de Gora. Et je m'aperçois en vous parlant, anéanti par le doute, que je ne suis pas sûr qu'il y ait un Gora dans *L'Homme du train*⁵...

Et vous décrochez le Prix Louis Delluc...

Que je partage avec Jacques Doillon. J'ai toujours partagé mes prix. Je ne me rendais pas compte de l'importance qu'avait le Delluc. C'est une référence. Ça a été très utile au *Mari*, davantage sans doute qu'à Doillon, plus étiqueté « grand auteur ».

L'accueil critique est à nouveau très bon...

Ça a été une passe de trois formidable. Les entrées n'ont pas été mirobolantes mais le film n'a pas perdu d'argent. Il a très bien marché au Japon, et a tenu l'affiche plus d'un an à Madrid. J'y suis allé pour fêter l'anniversaire, j'ai fait le voyage exprès, j'étais très heureux.

En revanche, vous avez encore de nombreuses nominations aux Césars et aucune récompense...

Et Jean, à chaque fois que nous perdions, se tournait vers moi et me disait à voix muette : « Quand même, quelle branlée. » Cette fois, il est venu me voir à la fin et m'a dit : « Tu vois, je n'ai rien dit. » Toujours cet humour très personnel...

Le Batteur du Boléro

Vous vous offrez après cela une récréation : un court-métrage, le premier depuis ceux de vos débuts...

Je l'ai fait presque par inadvertance. J'avais pris l'habitude de raconter une idée, celle de filmer le batteur du *Boléro* pendant ce morceau que j'ai toujours trouvé insupportable. Pour moi, ce batteur qui doit tenir tout le rythme sur une simple caisse claire pendant vingt minutes est un véritable héros. Je racontais souvent cette idée de court-métrage, en pensant que je ne le ferais jamais, et les gens

trouvaient ça très drôle. Un soir, à un dîner chez Gilles Jacob, je raconte encore mon idée, et il me dit : « Je le veux pour le prochain Festival de Cannes. »

Et vous l'avez fait ?

Thierry de Ganay était partant. J'y ai mis aussi de l'argent, la publicité m'en rapportant alors pas mal. Nous avons tourné en une après-midi. Jacques Villeret était génial pour exprimer un monde avec presque rien, mais tout ça était assez compliqué à cause de la musique, et j'ai dû resserrer le cadre pour qu'on ne voie pas trop s'il était synchrone ou non. Nous avons fait cinq prises. L'expérience a été étrange, car j'avais réalisé mon rêve et j'ai été déçu. Le film était très bien, mais j'étais déçu. J'aurais peut-être dû me contenter de le raconter. Ce n'est pas forcément bon d'attendre trop longtemps pour assouvir un rêve, qui du coup n'en est plus un, et de se confronter à la réalité du rêve exaucé, qui n'est jamais tel qu'on voulait qu'il soit.

Le film a quand même existé ?

Gilles Jacob a tenu parole, et l'a passé à Cannes. Les spectateurs se moquent bien des courts-métrages à Cannes : il n'y a eu aucun écho, je n'étais d'ailleurs pas descendu. Il a eu une vie de complément de programme avec *Yvonne* en DVD. Et j'ai mis très longtemps à rentrer dans mes fonds.

1 - Auteur de bandes dessinées, avec qui Patrice Leconte avait déjà écrit *Circulez y a rien à voir*.

2 - Charles Laughton n'a réalisé qu'un seul film, le très célèbre *La Nuit du chasseur*.

3 - *Panique*, de Julien Duvivier, 1943, adapté des *Fiançailles de M. Hire*.

4 - *Drowning by Numbers*, de Peter Greenaway, 1988.

5 - Effectivement, il n'y en a pas...

De trois succès à trois échecs

Tango

Tango était un projet de plus grande envergure...

Hélas...

Pourquoi « hélas » ?

Je l'ai fait en réaction au film d'avant, le *Mari*. J'avais envie d'un film actif, tourné en plein air et poétiquement incorrect. L'élixir, le dopant, l'EPO qui m'a donné le courage d'écrire *Tango*, c'est Bertrand Blier. Mais, un, ça se voit ; deux, il n'y a que Blier pour faire du Blier. De fait, le film véhiculait des idées faussement misogynes et a été mal pris. Il n'est pas très réussi, je suis d'accord, mais il a été mal pris.

Pourquoi Blier ?

Il m'inspirait par sa liberté de ton, par l'incroyable santé avec laquelle il pouvait dire des choses très incorrectes, même s'il a fini par en faire son fonds de commerce... Donc *Tango*, très influencé par Blier, se voulait ouvertement un film provocant, et j'avais envie de cela car *Tandem*, *Monsieur Hire* et *Le Mari de la coiffeuse* étaient des films polis. Je voulais faire mon film impoli. Et je me suis lâché dans cette forme de provocation, jusqu'à cette idée idiote à la sortie de faire deux avant-premières, dans deux salles contiguës, une pour hommes et une pour femmes. À l'entrée, on séparait les couples. Ça a été très mal pris, et c'était effectivement très maladroit...

La mise en scène du film n'a pourtant rien de « trash » ?

Même pas, non. C'était mis en scène de façon bourgeoise. Il y avait des acteurs grand public, des paillettes, du clinquant, ce qu'il fallait pour en faire un film du système, un film grand public. Mais le propos était trop décalé et sans doute me ressemblait-il peu. Je me suis retrouvé le cul entre deux chaises.

C'est curieux que ce soit ce film malpoli que vous ayez pris soin de

dédicacer à vos filles.

J'avais conscience de choquer terriblement ma femme avec ce film, et je voulais d'une certaine manière la rassurer en le dédiant à nos filles pour lui dire à elle que notre petite cellule familiale était plus importante que les horreurs que j'avais pu écrire dans ce film.

Heurter vos proches ne vous a jamais fait reculer ?

Non, c'est vrai, même quand j'ai conscience de le faire. *Tango* n'a pas été fait dans un très bon état d'esprit. Je me disais : « Soyons libres, soyons fous, soyons choquants. » Et j'y suis allé : je n'ai pas écrit ces propos affreux contre mon gré. Je ne me suis pas fait violence. Bien sûr, comme tout le monde, il m'est arrivé d'avoir le genre de pensées que je mets dans la bouche de mes héros, mais il n'est pas bon de les exprimer avec autant d'arrogance. Il y avait aussi de la forfanterie dans tout ça, l'envie de proclamer : « Non, je ne suis pas que le jeune homme gentil que vous croyez. » Et ça, ça ne me ressemble pas. D'ailleurs, Joëlle Hache ne s'y est pas trompée...

C'est-à-dire ?

Elle a lu le scénario, et elle m'a passé un coup de fil définitif, pour me dire qu'elle n'aimait pas du tout cette histoire, qu'elle comprenait très bien que je puisse avoir envie de tourner ce film, mais qu'elle ne le monterait pas. Elle était très émue. Moi aussi, bien sûr. Mais je la remercie d'avoir su dire non, ne serait-ce que cette seule fois, car cela prouve que toutes les autres fois, lorsqu'elle a monté mes films avec enthousiasme et talent, elle était sincère aussi. Le lendemain de son coup de fil, elle m'a fait porter un bouquet énorme de roses blanches. Je l'ai toujours, dans mon bureau. Elles sont sèches et poussiéreuses, mais je l'ai toujours.

Vous l'avez, cette fois, écrit seul ?

Oui, j'estimais que je n'avais besoin de personne pour partager ce côté iconoclaste. Je l'ai donc écrit dans mon coin sans prévenir quiconque. René Cleitman m'a suggéré des retouches, et m'a proposé de les faire avec Jean Cosmos, homme charmant mais à des années-lumière de cet univers. Nous devions nous enfermer et travailler à l'hôtel Normandy, à Deauville, comme je l'avais fait avec Patrick Dewolf pour écrire la version définitive de *Monsieur Hire*. Malheureusement, l'ambiance était assez différente : nous sommes partis dans la voiture de Cosmos, qui conduit très très prudemment, ce qui m'a fait un peu piaffer. Puis il a voulu déjeuner comme il faut, longtemps et avec du vin, alors que je voulais me mettre à travailler tout de suite. Il a ensuite fait la sieste, en m'envoyant réfléchir. Je suis allé me promener. Nous nous sommes retrouvés à 17 heures, nous

avons un peu discuté et, très vite, il a pensé au dîner. Le soir, nous sommes allés au cinéma, et le lendemain je lui ai dit que ça n'allait pas coller, et que c'était aussi bien de s'en tenir là. Il l'a très bien pris. Et nous sommes rentrés à Paris. J'ai donc écrit tout seul.

Thierry de Ganay n'a pas produit ?

En fait, il avait été assez pénible sur le *Mari*. Il était très interventionniste, très dur et direct dans la critique et la remise en cause. J'ai fait le *Mari* non contre lui, ce serait exagéré, mais malgré lui. Je n'en dormais plus et il ne m'a pas vraiment aidé à me sentir bien. Je suis donc revenu vers Cleitman et Carcassonne, qui ont trouvé le scénario vigoureux, bizarre, et ont marché.

Les comédiens étaient tout de suite trouvés ?

J'avais écrit en pensant à eux. Je ne connaissais pas Noiret. Je suis allé le voir chez lui, il avait adoré le scénario. Lhermitte a sauté sur l'occasion...

Vous vouliez transformer l'image de Lhermitte comme vous l'aviez fait avec Blanc ou Jugnot ?

Non. C'est un type que j'aime beaucoup, et c'est celui de tous les « Bronzés » que je vois le plus dans la vie. Mais il est plus difficile que Blanc ou Jugnot à entraîner sur un terrain différent. Ça ne m'est pas venu. Je ne me suis pas forcé non plus. Il faut que les choses soient spontanées.

Et Bohringer ?

Lui aussi, j'ai eu l'idée très vite. Le film, à ce stade-là, tournait rond, les gens avaient envie d'être dedans. Seule Anna Galiena a refusé le rôle que tient finalement Carole Bouquet, parce qu'elle voulait un vrai rôle ou rien. « Je ne veux pas faire une apparition, tu ne m'en veux pas ? » m'a-t-elle dit. Je lui ai juré que non, mais je lui en voulais un peu.

Jean Rochefort n'a qu'un petit rôle ?

Je lui ai fait lire le scénario en lui disant : « Je voudrais ton avis. » Il l'a lu, et a trouvé ça bien...

Mais vous n'avez pas voulu de lui pour l'un des rôles principaux ?

Non. Le côté « baron du cinéma » de Noiret me semblait plus inattendu, les horreurs proférées par lui étaient plus iconoclastes qu'elles ne l'auraient été dans la bouche de Jean. Rochefort était d'accord avec ça, mais il m'a demandé s'il pouvait jouer le rôle du garçon d'étage, ce dont secrètement je rêvais. Et il est, dans cette seule scène, assez éblouissant.

Carole Bouquet aussi ne fait qu'apparaître...

J'avais besoin d'une femme d'une grande beauté pour une petite scène et elle a accepté tout de suite, ravie de mettre en avant son côté rock'n'roll. Je l'aime beaucoup. J'aurais bien aimé la retrouver sur un autre projet, mais l'occasion – pour l'instant en tout cas – ne s'est pas présentée.

Tout ce petit monde s'est bien entendu ?

Plus ou moins. Mon trio a vite été un duo plus un : Noiret et Lhermitte se connaissaient des *Ripoux* et s'entendaient bien. Bohringer, qui est plus abrupt, avait du mal avec eux. Il estimait faire partie d'un autre monde, d'un autre cinéma, et Noiret lui semblait aux antipodes de ce qu'il est. Richard en veut à la terre entière. Il est toujours en guerre contre lui-même. La bonhomie souriante de Noiret devait l'insupporter. Lhermitte était entre les deux. Il n'y a jamais eu de mot déplacé, mais je sentais bien que tout n'était pas vraiment amical et harmonieux. Ils n'ont par exemple jamais pris un repas ensemble : de temps en temps je mangeais avec l'un, puis avec l'autre. Richard a toujours eu du mal à connaître le texte au rasoir. Comme en face Noiret et Lhermitte étaient à ce sujet des horloges suisses, ça le mettait dans l'embarras, et il avait l'impression d'être le mauvais élève du trio. Devoir refaire une prise à cause de lui décuplait sa mauvaise humeur contre lui et les autres, et ce n'était pas toujours très confortable. Mais dans le film il est parfait, et il n'y a que cela qui compte. Plus tard, pour *Le Parfum d'Yvonne* dans lequel il joue magnifiquement l'oncle Roland, il a mis un point d'honneur à savoir son texte sur le bout des doigts.

Vous êtes très attaché à ce que les acteurs respectent le texte à la virgule ?

Ça dépend des acteurs, et ça dépend des virgules. C'est à composer à chaque fois. Mais la grâce du comédien, c'est quand même de trouver la spontanéité et la fraîcheur avec quelque chose qu'il a appris.

Alain Resnais compose ses castings en fonction des voix. Vous n'êtes jamais allé jusque-là ?

Je ne le savais pas, mais je trouve cela très intéressant. Non, je n'ai jamais élaboré un casting sonore. Mais, dans *Tango*, la rondeur béchamel de Noiret et la rocaille de Bohringer s'opposent effectivement avec bonheur.

On vous a beaucoup reproché la misogynie du film, et vous l'admettez. Mais il est aussi un hommage au couple. Le personnage de Miou-Miou n'a rien de détestable ni d'infamant : elle est trompée, se venge et part. Il y a même une vision de l'amour assez proche de celle du Mari, très

absolue : tout le monde part à sa recherche, et le film finit avec un tango dansé par les deux amoureux réunis...

C'est vrai. J'avais voulu, une fois de plus, faire un film sentimental, malgré ses dehors provocants.

C'est encore un road movie...

Quand les trois héros partent sur les traces de la femme de Lhermitte en sillonnant la France, oui. Avant, je ne sais pas. Mais j'adore filmer les voitures, les routes, les aires de repos, les stations-services. Il y a là-dedans un côté Edward Hopper qui me plaît, les néons qui commencent à marquer, les lointains, les lignes de fuite. Je peux en parler pendant des heures. Moi-même j'aime prendre ma voiture et filer quelque part en suivant l'autoroute, manger un sandwich triangulaire dans une station-service avec un Coca light, voir la température qui augmente sur les portiques quand on va vers le sud, et faire ça seul, en écoutant fort de la musique, vraiment j'adore.

Les décors sont naturels...

Donc je ne les maîtrisais pas, et c'était très bien. Truffaut disait que chaque film est un peu la remise en cause du précédent. Quand on est libre de son inspiration, on a envie de faire autre chose que ce qu'on a déjà fait. Enfin moi du moins. C'est peut-être pour ça aussi que je ne suis pas un auteur.

Et ça n'était pas trop contraignant ?

Si, surtout sur *Tango* où nous avons accumulé les problèmes. C'était l'année de la grève des camionneurs, ce qui handicapait nos déplacements. Et la météo a été dégueulasse : il m'est arrivé de ne pas tourner un mètre de pellicule parce qu'il pleuvait tout le temps alors qu'on était dans la Drôme, une région que je connais bien, et qui est très ensoleillée. Dans ces moments-là, c'est affreux : tout le monde glande, joue aux cartes, s'ennuie, et le tournage prend du retard. Mais je voulais un film de beau temps.

Il y a là vos premiers zooms...

J'ai pris de plus en plus de plaisir en tant que cadreur à ne plus cadrer aux manivelles, qui me poussaient à faire des mouvements trop léchés, impeccables, mais à me servir du manche, donc avec une main en permanence sur la bague du zoom pour que le cadre soit un peu frémissant et être tout le temps à l'affût d'un éventuel recadrage. Cette liberté ne collait malheureusement pas avec *Tango*, qui était un tournage très classique avec du matériel lourd, en Cinémascope et Panavision.

Il y a effectivement un contraste très net entre le côté incorrect du

scénario et l'aspect léché du film...

C'est vrai. Je pensais, sans doute à tort, que si la mise en scène avait été hirsute et rock'n'roll, ça aurait été un pléonasme avec le propos. C'est l'école Groucho Marx : dire des horreurs en étant bien habillé et avec une cravate noire est beaucoup plus fort que de les dire en étant sale et mal rasé. *Tango* devait être propre et confortable à l'œil pour qu'on puisse y dire autant de choses terribles. Même ce goût que j'ai des personnages de Doisneau ou de Sempé s'y est retrouvé perverti. Noiret est Noiret, Lhermitte n'est pas socialement situé, et Bohringer est quand même pilote d'avion : ce ne sont pas des vraies petites gens comme je les aime d'habitude. Ils ont tous des aspérités, des singularités, pas forcément de bon aloi d'ailleurs.

Avez-vous eu à un moment le sentiment que le film pouvait ne pas marcher ?

Non. Je me sentais invulnérable en faisant *Tango*. Mes récents succès critiques et commerciaux me donnaient une arrogance très malvenue. J'ai fait *Tango* en étant sûr de mon coup. Quand je l'ai écrit, j'étais très fier de moi. Quand tout le monde a foncé pour le produire et le jouer, j'avais l'impression de confectionner une bombe, que ça allait être retentissant, casser les règles du jeu, partir dans d'autres directions. Je n'ai eu ni doutes ni insomnies pendant le tournage. J'y croyais beaucoup, avec un côté : « Vous allez voir ce que vous allez voir. »

Et quand est-ce que tout cela s'est grippé ?

Très vite, quand le film a été fini. Les premières projections n'ont pas été bonnes, l'idée de cette avant-première non mixte était calamiteuse. Le premier jour sentait le roussi. Les entrées n'ont pas été terribles, en tout cas pas ce qu'elles devaient être. C'était un assez gros budget, et le film devait faire le double de ce qu'il a fait. Très vite, je me suis dit que j'avais raté mon coup, que je m'étais trompé...

Pas que c'était le public qui n'avait pas compris ?

Non. Je n'ai jamais eu la conviction, avec aucun film, que j'avais raison contre tout le monde. Si ça ne marche pas, c'est que je me suis trompé. Le public a toujours raison. Il arrive que les gens n'aillent pas voir un film parce qu'ils n'en ont pas envie, que l'offre n'est pas attirante et qu'ensuite quand ils le voient ils soient contents. Ça m'est arrivé avec *Dogora*. Mais *Tango* n'a jamais suscité cela.

Vous l'avez vécu comme un accident de parcours ?

Oh non, bien pire ! C'était mon premier grand échec, avec un film très personnel et sur lequel je n'avais pas de doute. Ça a été violent.

L'échec, ça veut dire qu'on s'est trompé. Et ça n'est jamais drôle de se tromper.

Il y a quand même quelques exemples illustres d'échecs devenus des classiques : La Règle du jeu, L'Atalante...

On cite toujours les mêmes... Quand je fais des films qui ne marchent pas, c'est ma faute. J'ai cru que ça intéresserait et ce n'est pas le cas. C'est tout.

Le fait d'avoir déjà un autre film en route ne relativise-t-il pas ?

Je ne sais plus si j'étais déjà sur *Yvonne* quand *Tango* s'est planté. Je ne crois pas : je me revois encore passer la journée dans mon bureau, désemparé, à ne rien faire, à fumer des cigarettes en regardant le plafond. Après un échec, j'ai un sentiment de honte, j'ai l'impression que tout le monde est au courant, que si je sors dans la rue les gens vont me reconnaître et le voir marqué sur mon front. J'ai honte de rencontrer des confrères, des gens de cinéma qui sont au courant de mon infortune. Être sur autre chose oblige à l'action, mais n'atténue rien.

Le Parfum d'Yvonne

Après Simenon, vous voilà vous confrontant à un autre écrivain : Patrick Modiano...

Modiano est vraiment un auteur qui me touche infiniment. J'ai, je crois, tout lu de lui. Mais jamais je n'aurais eu tout seul l'idée de l'adapter. C'est un jour, un ami, Olivier Barrot, qui m'a appelé pour me parler d'un livre dont il pensait qu'il était fait pour moi. Il ne me dit rien de plus. Nous prenons un café, il continue à faire un peu durer le suspense, et il sort de sa poche *Villa triste*, que je connaissais, bien sûr. Je l'ai relu, non comme un simple lecteur attentif, mais comme un cinéaste éventuel. Et ça m'a parlé. « Peut-être serais-je capable de le faire », me suis-je dit.

Qu'est-ce qui vous a séduit à cette seconde lecture ?

Avant tout cette idée d'être à l'époque de la guerre d'Algérie et de n'en avoir que des échos lointains. Puis ce personnage d'Yvonne et la sensualité lumineuse qui en émanait. J'entrevois la possibilité de pousser la porte un tout petit peu plus que Modiano et de faire un film qui exprime de manière évidente, calme, ensoleillée et non vénéneuse

cette sensualité-là. Yvonne est une jeune femme libre et sentimentale. J'en ai parlé avec Thierry de Ganay...

Mais je vous croyais fâchés ?

Il connaissait lui aussi Olivier Barrot, et puis les souvenirs douloureux s'oublient... Je lui ai fait lire le livre et lui ai dit que je pouvais faire un film très sensuel. C'était une nouvelle erreur : je crois qu'il s'est imaginé que j'allais faire un film érotique, ce qui l'excitait beaucoup, et tout au long du tournage il a été déçu que ce ne soit pas assez « cul ». Modiano nous a dit oui, il connaissait mes films, et il était plutôt bienveillant. Je me suis plongé dans l'adaptation, en privilégiant Yvonne et le personnage de Meinthe, le docteur que devait jouer Jean-Pierre Marielle. Bizarrement, je voyais Meinthe comme un homme âgé et ce n'est qu'après avoir écrit l'adaptation et en relisant le livre pour voir si je n'avais rien oublié que je me suis aperçu que Meinthe et Victor Chmara, le héros qu'incarnera Hippolyte Girardot, ont en fait le même âge. J'ai laissé comme cela et continué de penser à Marielle. J'en ai quand même parlé à Modiano en lui montrant le scénario...

Ce n'était pas prendre un risque inutile ?

Peut-être, mais j'avais envie que mon travail lui plaise... Il a trouvé que c'était une très bonne idée, et m'a même dit qu'il aurait dû le faire lui-même. Était-il simplement poli ? En tout cas, il m'a donné sa « bénédiction ».

Vous lui avez été très fidèle, à quelques exceptions près : dans le livre, Chmara n'assiste pas au suicide de Meinthe...

J'ai inventé quelques péripéties qui me semblaient plus adaptées au film. Mais pas beaucoup.

C'était un défi pour vous ? Modiano fait partie de ces auteurs réputés inadaptables...

L'enthousiasme de Barrot me tranquillisait. Et je voyais bien ce que je voulais faire. Le fait que Chmara se souvienne m'a beaucoup aidé, car ce vaste flash-back me permettait de passer du coq à l'âne sans avoir une construction en béton armé. Je ne me suis pas arraché les cheveux là-dessus.

Le côté évanescent de Modiano est très difficile à rendre ?

Il suggère énormément alors que le cinéma a davantage tendance à montrer. Par exemple, dans le livre, Yvonne n'est jamais décrite : évidemment, une actrice on la voit, on est obligé de l'incarner. C'est un plus, et c'est en même temps réducteur, comme si l'adaptation mettait les points sur les *i* alors que Modiano ne les met pas. Il fallait

prendre le risque. Dans *Monsieur Hire*, je n'avais pas non plus respecté la description de Simenon. Là, j'ai imaginé l'Yvonne que j'aurais aimé prendre dans mes bras.

Et pourquoi ce livre-là de Modiano, et pas un autre ?

C'est, malgré les échos lointains de la guerre, un livre très lumineux : les bords du lac, les robes d'été, les jolies lumières, la fin de saison, les bateaux à aubes, alors que beaucoup d'autres livres sont parisiens et plus noirs. *Dimanches d'août*, oui, peut-être, mais c'est un roman très sombre...

Et vous n'en avez pas gardé le titre ?

Ah ça... Aujourd'hui encore je m'en veux d'avoir cédé ! Thierry de Ganay et le distributeur n'en voulaient pas, parce que dedans il y a le mot « triste ». Je me suis battu comme un fou, mais je ne pouvais pas faire grand-chose. C'est moi qui suis coupable d'avoir proposé ce titre de remplacement, et je n'en tire aucune fierté. C'était idiot de se priver du capital du livre, d'autant que, auprès des amateurs de Modiano, changer de titre amenait un soupçon. Nous avons eu un autre clash au sujet de l'affiche, faite par un photographe de renom mais qui est posée, lugubre, rébarbative, et pas du tout à l'image du film. D'ailleurs, elle n'a été reprise nulle part à l'étranger, ce qui est un signe : au Japon, par exemple, l'affiche montrait Yvonne à l'avant du bateau, le lac, la lumière, quelque chose qui évoquait le désir. Ça a été un bras de fer stupide, et ils étaient plus musclés que moi. On se bat contre des moulins à vent, on y laisse une énergie folle, et on perd. Je ne crois pas m'en être excusé auprès de Modiano, mais je vais en profiter pour le faire maintenant, tiens. « Pardonnez-moi, Patrick, ce titre anodin, cucul, c'est vous dans la collection "Harlequin". » Ce n'est sans doute pas à cause de ça que le film n'a pas marché, mais ça n'a pas aidé. Souvent je doute. Mais là je sais que j'avais raison, sur le titre et sur l'affiche, et ça n'a pas suffi.

Mais pourquoi retravailler avec Thierry de Ganay, avec qui vous vous embarquerez à nouveau sur Les Grands Ducs ?

C'est vrai qu'il a un comportement de bulldozer qui me fatigue. Son manque apparent de sensibilité me déconcerte et je ne sais pas quoi faire contre : j'ai juste envie de hurler et, comme je ne suis pas un hurleur, je me fais avoir. Mais je ne le remercierai jamais assez d'avoir eu le culot de produire le *Mari* : il faut être très joueur pour ça, savoir faire confiance. Sur le *Parfum*, il m'a laissé faire, même s'il voulait un film plus érotique. Sur *Les Grands Ducs* aussi, j'ai fait le film que je voulais. Il est âpre et compliqué mais c'est malgré tout un bon producteur.

Il y a de nombreux rapports entre Modiano et Simenon, qui sont les deux seuls écrivains que vous ayez adaptés...

Je ne me suis jamais posé la question. Mais c'est vrai. Le plus évident, c'est leur goût de la concision. Tous les deux ont aussi un vrai penchant pour la noirceur et le pessimisme. Mais l'un est dans l'évocation, quand l'autre est dans la description réaliste...

Tous les deux se retrouvent aussi dans la construction d'une atmosphère ?

Simenon travaille comme un photographe, un documentariste. Modiano fertilise davantage notre imagination...

Il a aimé le film ?

Chez Pivot, il en a dit du bien, mais je ne sais pas vraiment ce qu'il en a pensé, et je ne le saurai jamais, c'est un homme assez mystérieux...

C'est cette fois un film plus daté que les deux précédents.

À cause de la guerre d'Algérie, mais ça ne m'a pas embarrassé : je voulais avoir face aux « événements » la désinvolture de Meinthe et la naïveté d'Yvonne. Elle vit comme elle est, elle rêve d'être star et elle ne sait même pas où se trouve l'Algérie : je voulais moi aussi qu'on sente qu'il y avait des choses graves qui se tramaient ailleurs qu'autour de ce lac, mais qu'elles ne viennent pas endommager le déroulement du film. J'étais comme Yvonne.

En filmant ce bel hommage à la femme après un film aussi misogyne que Tango, y avait-il un côté revanche ?

Je ne l'ai jamais imaginé comme ça.

Vous confiez le rôle principal à une inconnue ?

J'avais été très heureux de confier la coiffeuse à une inconnue. Charles Berling à l'époque de *Ridicule* l'était aussi. La notoriété d'un acteur, son statut artistique, peut être une métaphore utile pour le personnage qu'il joue, et là je voulais une jeune femme qu'on n'avait jamais vue. J'ai d'abord cherché du côté des actrices débutantes, comme Cristina Reali et trois ou quatre autres, mais j'avais dès le début l'idée de Sandra Majani.

Qui était-ce ?

Une jeune mannequin hollandaise avec qui j'avais fait une ou deux

publicités. Elle avait une vraie fraîcheur, une insouciance qui était naturelle, quelque chose d'infiniment positif, quoi qu'il arrive, un accent charmant en plus. Et elle était magnifiquement faite.

Elle a des faux airs de Romy Schneider...

C'est un très joli compliment. J'avais envie de cette insouciance et de cette beauté-là. Elle n'avait, en plus, aucun problème de pudeur, ce qui m'arrangeait, et pouvait se prêter aux images dont je rêvais. Quand je lui ai parlé des scènes de nu, elle m'a dit « bien sûr », sentant bien qu'il n'y avait rien de graveleux. Ces scènes-là restent lumineuses et pudiques.

Vous les avez tournées facilement, malgré vos réserves pour ce genre de scènes ?

Oui. Quand elles sont simplement jolies et pas scabreuses, ça se tourne tout seul. On a une équipe plutôt réduite, on fait attention à éviter les situations embarrassantes, et à la respecter elle : c'était assez simple à faire. Avec quelqu'un de rétif, tout devient compliqué. Comme elle était à l'aise, nous l'étions tous.

Dans les scènes d'amour, on la voit très dénudée, et pas Hippolyte Girardot...

Un vieux cliché sans doute qui veut qu'on montre les femmes et pas les hommes. Un sexe d'homme est une chose vite inconvenante, une femme nue non. À mes yeux du moins : c'est sans doute aussi un fantasme purement masculin. Mais une jolie femme nue est pour moi d'une beauté renversante, pas un homme. Donc je la montre plus que lui.

Il y a un détail étonnant : dans leur première scène d'amour, alors que le film est résolument « joli », vous gardez un filet de bave entre eux.

Ça s'est trouvé comme ça, et je me suis dit : « Il ne faut pas s'interdire ça, parce que c'est la vie aussi. » Je trouvais ça réaliste.

La scène sur le bateau, où le vent soulève la robe d'Yvonne alors qu'elle ne porte rien dessous, a-t-elle été compliquée à tourner ?

Oui, très, même si Sandra s'y prêtait avec grâce. La robe avait du mal à voler au vent : nous avons utilisé une soufflerie, un ventilateur, mais il ne fallait pas que ça souffle trop, nous avons mis des fils de nylon mais ça se voyait...

En revanche, vous redevenez pudique dans la scène où elle se montre sur le balcon au voisin qui râle. Dans le livre, elle était nue, chez vous, elle est en sous-vêtements ?

Parce que les sous-vêtements m'excitent plus. Je trouve cela

beaucoup plus troublant que si elle était nue.

Vous employez souvent le terme « amoureux » pour parler de votre relation avec vos actrices. Ces sentiments sont toujours restés sur le plateau ?

Je suis toujours assez amoureux des actrices que je filme, sans doute parce que je les filme. Il y a un sentiment très fort de complicité, d'affection, de tendresse, d'amour, de sensualité. Ça commence le premier jour de tournage et ça s'arrête presque à la fin, pas tout à fait, car il y a une inertie affective. Mais je tombe amoureux autant de Marielle que de Sandra : c'est un goût des acteurs, décuplé quand il s'agit d'une femme, un sentiment tranquille et précis. Je trouve même que c'est la moindre de chose que de tomber amoureux de ses actrices. Truffaut, lui, les épousait. Moi non, je n'ai même jamais eu d'aventure avec aucune d'entre elles. Mais cette affection laisse des traces. S'en tenir à cela, c'est mieux. Si ce désir avait été assouvi hors plateau, je ne sais pas si j'aurais pu continuer à les filmer pareillement.

Est-il arrivé que ce sentiment ne naisse pas ?

Une fois, oui, avec Juliette Binoche sur *La Veuve de Saint-Pierre*. Cette délicate alchimie ne s'est pas faite, sans doute parce que Juliette est moins sentimentale. Elle a des distances, et une façon de détenir sa vérité à elle qui a créé des rapports moins harmonieux que je ne l'aurais souhaité. C'est forcément un peu dommage.

Qu'est devenue Sandra Majani ? Encore une à qui vous n'avez pas porté chance...

Elle s'est mariée, fait de la tapisserie d'ameublement, vit dans le centre de la France, près de Clermont-Ferrand, et n'a plus jamais tourné. C'est dommage : elle avait une place à prendre, elle avait quelque chose de rare comme Louise Bourgoïn l'a aujourd'hui. Mais, premier film premier bide, voilà, après ça ne fonctionne pas.

C'était votre première rencontre avec Jean-Pierre Marielle ?

Je voulais travailler avec lui, mais je ne le connaissais pas, et il me glaçait par son côté distant, ailleurs, qui n'offre pas prise. À une projection de *Quelques jours avec moi*¹, il était là, et à la fin, comme j'allais lui dire combien je l'admirais, il m'a répondu : « Oh, vous savez, je fais tout le temps la même chose... » Quand je l'ai contacté, *Les Grands Ducs* étaient en route, il en avait entendu parler, et ça l'intéressait. Je lui ai dit qu'avant de tourner *Les Grands Ducs* ce serait

bien qu'on fasse un film ensemble, pour se connaître un peu, car il était le seul du trio avec lequel je n'avais pas encore travaillé. *Yvonne* avait un côté bout d'essai pour *Les Grands Ducs*. « Vous m'offrez mon premier homosexuel », m'a-t-il dit, et ça lui plaisait énormément. Ce qui est le mieux dans *Yvonne*, c'est Marielle, son personnage et ce qu'il en fait, les scènes autour de lui, surtout les moments du présent. Quand il dit : « Je suis la reine des Belges », il est extraordinaire. Quand je revois le film, je me souviens d'une alternance entre des scènes que j'aime beaucoup et d'autres un peu vaines.

Ça a été dur de le faire jouer sur la retenue ?

Du tout. Tout de suite, il a été au diapason du personnage, dans l'élégance et le désenchantement. Il m'a bouleversé dans le film. J'ai le souvenir d'avoir tourné des plans avec lui et d'en avoir eu les larmes aux yeux. Il exprime une telle détresse ! Les homos âgés qui jettent leurs derniers feux, je trouve ça vraiment bouleversant, pathétique, génial. Il n'y a eu qu'un problème, c'était la scène du suicide. Il ne voyait pas comment la jouer. « Comment est-on juste avant de se suicider ? » me disait-il. Quand nous avons tourné le plan où il est au volant et où il va se précipiter dans le ravin, il était très agité. Tout l'impatientait, et nous n'avons fait qu'une prise car j'ai senti que ça le troublait trop. Heureusement, le plan est magnifique. Quand il dit à Girardot : « Vous allez voir quelque chose que vous n'avez jamais vu et que vous n'êtes pas près de revoir », il est grandiose. Mais, quand nous étions tous les deux seuls dans la voiture, moi à la caméra et lui au volant, j'ai tout de suite compris qu'il n'avait aucune envie de faire plusieurs prises.

Il a été chaleureux ?

Sa froideur du premier contact a disparu tout de suite.

Jean-Pierre Marielle est un comédien qui a franchi les époques. Hippolyte Girardot est davantage un acteur générationnel ?

Il a surtout été l'acteur d'Éric Rochant, et c'est de là que je le connaissais. J'ai pensé assez vite à lui car il exprime quelque chose d'à la fois moderne et démodé. Il n'a pas beaucoup de texte dans le film, mais beaucoup de regards, de moments calmes où il ne fait pas grand-chose, et ce côté contemplatif lui convient bien. Il est plus spectateur des choses que moteur. Mais il a aussi un côté « intellectualisant » qui ne m'allait pas très bien. Il aimait bien compliquer les choses simples. Chaque acteur a son fonctionnement, bien sûr : lui a tendance à se rassurer avec des raisonnements. C'est parfois fatigant, pas forcément utile. Ça s'est bien passé avec Marielle, car Jean-Pierre faisait autorité. Avec Sandra, c'était moins vrai. Dans les scènes où ils sont seuls, il y

avait choc entre le côté intuitif de Sandra et son côté intellectuel à lui, et il fallait toujours en passer par des explications qui me semblaient vaseuses.

Comment amène-t-on un acteur à faire ce qu'on veut ?

On ne l'y amène pas. S'il ne veut pas ou s'il ne peut pas, il ne vous reste que vos yeux pour pleurer. Mettre sur des rails un acteur qui ne veut pas les prendre, c'est très compliqué. Il faut être rusé, le prendre par surprise. J'ai dû amener Rochefort à être sentimental dans *Le Mari de la coiffeuse* sans doute contre son gré. Mais c'est plus agréable de faire les choses en bonne intelligence : avec Daniel Auteuil, Sandrine Bonnaire ou Vanessa Paradis, pour ne citer qu'eux, il y a une entente immédiate, une compréhension à demi-mot, c'est formidable.

La rencontre entre Yvonne et Chmara n'est jamais explicitée : ils se voient et ça y est ?

Oui, c'est vrai...

Ce n'est pas un peu facile ?

Le principe de la rencontre c'est de mettre en présence des gens qui juste avant ne s'étaient jamais vus. Trop préparer cette rencontre me paraît être une perte de temps.

Au risque de sacrifier la vérité psychologique ?

Il arrive à Chmara ce qui nous est arrivé à tous, à savoir rêver devant une belle inconnue, sauf que là il y a contact. On adorerait tous que ça nous arrive dans la vie. Le cinéma n'est pas une thérapie de quoi que ce soit, mais il me permet de vivre d'autres vies par procuration. C'est pour ça que je fais peu de polars : je ne me sens ni gangster ni flic. J'ai aimé tourner *Mon meilleur ami* mais je ne me reconnais ni dans le personnage d'Auteuil ni dans celui de Boon. Ils ne vivent pas une vie dont j'adorerais qu'elle soit la mienne, alors que le mari de la coiffeuse ou Gabor dans *La Fille sur le pont*, si. Et Victor Chmara aussi.

Beaucoup de vos films, la plupart même, démarrent par une rencontre. Pourquoi ne jamais partir avec des personnages qui se connaissent déjà ?

Ma tournure d'esprit, mon imagination fonctionnent à partir de ça. Si je racontais une histoire de couple dont les protagonistes se seraient déjà raconté des tas de choses avant que le film commence, et que je doive prendre avec eux le train en marche, ça ne fonctionnerait pas. Les personnages qui se rencontrent ont tout à inventer, et leur vraie

vie commence quand ils se rencontrent.

La lisibilité des changements d'époque 2 ne me paraît pas tout le temps évidente...

La première version du scénario était très linéaire, et me paraissait trop simple : j'ai voulu compliquer un peu la narration pour la rendre plus captative. Les plans énigmatiques d'Hippolyte Girardot au début donnent un mystère au film. Ils ont la même fonction que ceux de Jean Rochefort dans le *Mari* lorsqu'il se coupe lui-même les cheveux à la tondeuse, ils nous font craindre le pire. Mais, là, c'était prévu dès le début. Je n'avais pas peur de perdre le spectateur ou de compliquer gratuitement le récit : j'avais le sentiment qu'il fallait tendre la narration de façon mystérieuse.

Et vous vous êtes offert Charles Aznavour ?

Cette chanson est une des plus belles que je connaisse. Mais ça n'est pas non plus la moins chère ! Thierry de Ganay a suivi, là où n'importe quel autre producteur m'aurait demandé de choisir une chanson meilleur marché. Pour ça, il est formidable.

À la sortie, l'accueil critique a été mitigé ?

Même pas, non. On m'a reproché l'esthétisme du film, on m'a reproché qu'il soit creux, on m'a reproché d'avoir passé sous silence la guerre d'Algérie, d'avoir osé adapter Modiano. Tout n'était d'ailleurs pas faux...

Comme... ?

Ce côté creux. J'ai été un peu illustratif par rapport à Modiano qui est évocatif. Il y a une esthétique posée, trop jolie. Certaines lumières, certains plans, très esthétisants, sont la limite du film. La scène où Yvonne nettoie la voiture avant le concours, que je trouve très érotique, incarne bien cela. C'est un peu comme si les enjeux émotionnels s'étaient effilochés, ce qui est peut-être aussi une façon de respecter l'esprit de Modiano, mais reste frustrant.

Deuxième échec coup sur coup : ça vous a affecté ?

Ça m'affecte toujours, je vous l'ai dit, et cette affection était augmentée cette fois par ce combat perdu sur l'affiche et le titre.

Vous avez eu l'impression, après votre passe de trois, d'avoir perdu la main ?

Non, car je n'ai jamais pensé l'avoir. Ça a confirmé ce à quoi j'ai toujours cru, à savoir qu'un film réussi tient du miracle. Je fais ce que j'ai en tête, et j'espère qu'ensuite ça plaira. *Yvonne* n'est pas un film qui m'a échappé. Mes films sont plus ou moins personnels mais ils

sont toujours à l'arrivée ce que je voulais en faire.

Les Grands Ducs

Les Grands Ducs étaient déjà en chantier quand Le Parfum d'Yvonne est sorti. Vous avez souvent une longueur d'avance sur la suite ?

Et ça a été encore pire à la fin du tournage des *Grands Ducs*, qui s'est terminé alors que je commençais déjà *Ridicule*... Je sais souvent ce que je vais faire après le film que je tourne : ça aussi, ça m'évite de m'angoisser. C'est peut-être un complexe d'enfant de la guerre, ce bon vieux syndrome de la « peur de manquer », mais ça m'inquiète toujours de finir un film et de ne pas savoir ce que je vais faire après.

Avez-vous conscience du fait que, dans l'économie actuelle du cinéma, c'est un luxe rare ?

Oui, je sais.

Qu'est-ce qui vous vaut ce privilège auprès des producteurs ?

Je suis un type rassurant. Je suis plutôt équilibré, je sais faire du cinéma, je m'entends bien avec les acteurs, mes tournages se passent sans problème, personne ne s'y déchire et je ne fais pas exploser le budget. Enfin, à l'arrivée, mes films sont des films qui parfois plaisent au public. Je ne pense pas avoir jamais mis un producteur en faillite. Nous ne sommes pas très nombreux à avoir ce profil-là. Un producteur qui me confie un film peut dormir sur ses deux oreilles. Mais peut-être aussi justement suis-je trop fiable, pas assez en quête du risque...

Vous aviez donc déjà lancé l'idée des Grands Ducs ? Pourquoi ?

Pour ses trois acteurs principaux, et pour l'idée de les réunir. Ils l'avaient déjà été dans *Que la fête commence*, mais ils n'avaient pas de scènes ensemble. Mon idée à moi était de faire un film avec eux, et d'en faire trois acteurs de théâtre sans pour autant refaire *La Fin du jour*. Dans un premier temps, j'ai raconté à Claude Klotz ce qui me trottait en tête. Ça lui a plu et il s'y est mis.

Mais il n'est pas au générique...

Non, hélas. Cette fois, malgré l'amitié et l'admiration que j'ai pour lui, son scénario n'était pas très emballant : il y avait quelque chose de trop évident, de trop sage, de pas assez hirsute dans ce qu'il avait

écrit. On était dans l'aquarelle, et ce n'était pas tout à fait ce que je voulais. De Ganay était d'accord avec moi et il m'a proposé de rencontrer un jeune scénariste, Serge Frydman. Je l'ai dit à Klotz, il a été payé, et il m'a souhaité bonne chance.

Fâché ?

Ça ne lui a sans doute pas fait plaisir, mais il a été très fair-play, et nous avons surmonté cet incident sans trop de casse puisque nous avons retravaillé ensemble par deux fois. Je rencontre donc Frydman au bureau de production, c'est un type rugueux, sombre, mais attachant, et je sens très vite que ça pourrait coller avec lui. Il a lu le scénario de Klotz, et est parti dans une tout autre direction. Nous avons travaillé très différemment : alors que j'avais laissé Klotz très libre, peut-être trop, nous avons eu avec Serge de nombreuses réunions.

Pendant ce temps, que faisaient vos trois acteurs ? Ils attendaient ?

Je les avais tenus au courant. Ils attendaient le scénario avec impatience. Je me souviens de notre premier rendez-vous. Ils étaient là, tous les trois, dans le bureau où nous nous parlons. Je vous jure que c'était impressionnant de les avoir tous les trois, assis, là, devant moi, déjà en format Scope. Après le rendez-vous, je me suis mis au balcon pour les voir sortir, en plongée verticale, sur le boulevard Montparnasse. Les gens se retournaient sur leur passage, et je me disais depuis mon balcon : « Eh bien voilà, ces trois-là sont les acteurs de mon prochain film. » Et j'étais assez heureux.

Vous aimez les acteurs « hénaurmes » ?

Je les adore, ceux qui sont généreux, pas frileux, qui ont le goût du risque : jouer avec extravagance sans être un pitre ou un clown, c'est sublime. Ça me ramène au cinéma français que j'ai toujours adoré, à ces seconds rôles magnifiques qu'étaient Berry, Brasseur, liés dans ma cinéphilie aux films de Duvivier ou Renoir. Rochefort, Marielle, Noiret sont les descendants de cette tradition qui m'enchantent.

Et qui n'existe plus ?

Je ne trouve pas cette folie chez les acteurs d'aujourd'hui. Sauf peut-être chez Luchini, Poelvoorde, Podalydès sur scène. Le cinéma nous a habitués à une grande économie de jeu, une intériorité folle. Ce sont souvent les acteurs comiques qui sont les garants de cette tradition : Jean Dujardin par exemple. Mais, quand ils font un film « sérieux », ils entrent dans un moule plus sobre, alors que ces trois-là ont toujours eu de la démesure.

Les Grands Ducs ne sont pas un film sérieux ?

Non. Est-ce pour ça qu'il n'a plu à personne ? Serge Frydman avait écrit un truc assez fou, et qui nous enchantait. Pour suivre cette folie du scénario, j'avais pris le pari de tout tourner caméra à l'épaule, sans lumière, avec une pellicule surdéveloppée. Un tournage classique, c'est une douzaine de plans par jour. Là, avec cette souplesse, on en faisait jusqu'à cinquante-cinq. Il y a eu six semaines de tournage. C'était un rythme insensé. Les trois ont été scotchés. Ils n'étaient pas habitués à ce rythme. Ils adoraient se retrouver, se raconter plein de choses et entre chaque plan avaient prévu comme d'habitude de prendre un thé avec des gâteaux secs. Mais je me disais : « Si je les laisse s'asseoir, ne serait-ce que trois minutes, c'est foutu, on ne sera plus dans le rythme, dans l'énergie », alors je ne leur laissais jamais le temps de poser leurs fesses. Ils étaient pris dans un tourbillon qui les a dépassés et auquel ils étaient obligés de répondre. Un jour Rochefort m'a dit : « Patrice, lève le pied, ta caméra, elle fume. » J'ai terminé le film sur les rotules, épuisé. Je devais entraîner tout le monde tout le temps. J'ai vu des photos de tournage qui m'ont fait peur, tellement j'étais décalqué. Je perdais mon pantalon. Mais j'étais heureux parce que nous avions fait un truc qui m'avait emballé.

Entre eux trois, c'était une saine émulation ?

Émulation, oui. Rivalité, jamais. J'ai été très ému par Noiret, qui se sentait en reste. Il m'avait dit en voyant les deux autres : « Vous voyez, Patrice, Jean et Jean-Pierre, ils ont quelque chose que je n'aurai jamais : la folie. » Et c'était un peu vrai : Noiret, c'est un grand baron. C'est les chevaux, l'élégance, une vie de couple harmonieuse, le Théâtre national populaire : il était plutôt docte, respectable, et envoyait beaucoup ses deux copains d'être plus cancre, plus zinzins... Il n'a pas pour autant été avare sur le tournage. Mais il est resté lui-même. Après qu'il m'eut dit ça, je n'ai jamais eu le sentiment qu'il essayait de les rattraper : ça aurait été triste qu'il force sa nature et il ne l'a pas fait. Il a travaillé, épaulé et entraîné par ses copains, en confiance.

C'est lui qui s'est fait cette tête ?

Il était toujours très attentif à sa barbe et à ses cheveux, qui l'aidaient à définir son personnage. Avant chaque film, il laissait tout pousser, et il voyait son coiffeur à qui il racontait le scénario et avec qui il élaborait la tête du rôle. Il proposait et dessinait la longueur des cheveux, la mèche, le bouc, pas de bouc... Là, il m'avait dit : « Je vais faire un gros bébé », et il s'était fait une tête de gros bébé, à la limite de la culotte courte, frisé pour que ce soit encore plus marqué.

Des deux autres, qui était le plus fou ?

Marielle, je crois, car c'est le plus imprévisible. Il nous a d'ailleurs joué des tours pendables. Par exemple, il était prévu au scénario qu'il mette un tailleur rose quand il arrive dans la pièce *Scoubidou*, pièce que jouent nos trois acteurs de deuxième zone. Et d'un coup il ne voulait plus du tailleur, à cause de son fils, disait-il. « Si François me voit en tailleur, je n'aurai plus d'autorité sur lui. » Pendant la préparation, il s'obstine, annonce préférer ne pas faire le film qu'être obligé d'apparaître ainsi. J'en parle à la styliste, Annie Perier, on cherche autre chose : le mettre en scaphandrier, en toréador, en Écossais... Mais ça voulait dire réécrire le texte de la pièce, et puis c'était beaucoup moins bien... Le tournage commence, et on n'avait toujours pas trouvé de solution. C'était un vrai problème. Et puis un jour, je ne sais comment, la styliste l'a convaincu. D'un seul coup il a changé d'idée. Vite, vite, on décide de commencer à tourner, avant qu'il n'en change à nouveau. Nous l'attendons à la sortie de sa loge. Et d'un coup, de la loge, de nouveaux cris. Il hurle : « Non, non, ça ne va pas. » Je me dis que, ça y est, c'est de nouveau la catastrophe. Il sort comme une tornade, nous regarde, et très sérieusement nous dit : « Où sont les boucles d'oreilles ? Je ne peux pas mettre un tailleur sans boucles d'oreilles... » On lui a amené en catastrophe deux clips, il les a mis, et a ponctué : « Voilà, c'est mieux, non ? Patrice, on y va quand vous voulez. »

Comment êtes-vous passé avec le même comédien coup sur coup de deux univers aussi différents l'un de l'autre que celui d'Yvonne et celui-ci ?

Il est plus facile de sauter dans deux univers très différents que de refaire le même film. On remet les compteurs à zéro : le problème, ça doit plutôt être de faire deux films qui se ressemblent. Mieux vaut faire du noir après du blanc que du blanc cassé.

Et vous retrouvez Michel Blanc ?

Ça s'est fait d'une façon dont je ne suis pas très fier. J'avais confié le rôle à Patrick Timsit, qui était emballé. Mais un beau jour nos trois amis viennent me dire que ça n'ira pas. Je m'étonne. En fait, ils n'avaient pas de doutes sur ses capacités d'acteur mais pensaient qu'un juif organisateur véreux de tournées allait faire problème, et qu'on allait les taxer d'antisémitisme, eux, trois Français tout ce qu'il y a de plus traditionnels. L'argument n'était peut-être pas idiot mais me mettait dans une situation terrible. Je l'ai dit à Timsit, assez lâchement, en mettant tout ça sur le dos des trois acteurs et du producteur.

Il a été déçu ?

Très. Je le redis, je ne suis pas très fier de cet épisode. Mais il fallait lui trouver un remplaçant. Quand on a fait une première lecture avec les acteurs, c'est moi qui ai lu le rôle de Chapiron. Puis on a cherché un nom. Beaucoup de propositions étaient trop évidentes, sans grand caractère. J'ai évoqué Michel Blanc. Tout le monde a été d'accord. Je l'ai appelé, et lui ai dit : « On est tellement dos au mur que tu peux demander le fric que tu veux. » Je n'aurais pas dû, car je crois qu'il l'a fait, et ses rapports avec toute l'équipe ont été assez mauvais. Il n'était pas aimable, tout l'ennuyait. Il faisait les choses de mauvaise grâce : le tournage était très joyeux, il était le seul à ne pas être à l'unisson de cette joie, et tout le monde m'en parlait. Il n'était pas avec nous, allait dans un autre hôtel que les autres.

Vous lui en avez parlé ?

Non. Comme il était très bon comme acteur, je ne pouvais rien lui reprocher. Nous n'en avons pas parlé par la suite. Je n'ai jamais su pourquoi il était comme ça.

Catherine Jacob s'est-elle bien intégrée ?

Elle s'est imposée très vite. Il n'y avait qu'un souci : on ne comprenait pas un mot de ce qu'elle disait, tant elle a un phrasé rapide... Ça allait dans le rythme du film mais, comme dans la vie c'était pareil, Rochefort lui disait : « Écoutez, ma chérie, je ne comprends rien de ce que vous dites. » Elle commence quinze phrases à la fois, fait plein de digressions. Mais elle a quelque chose d'unique. La folie, dans ce métier, c'est plutôt un avantage.

Vous connaissiez bien ce milieu des troupes itinérantes, les Galas Karsenty et autres ?

J'allais beaucoup au Grand Théâtre de Tours. C'était le seul théâtre accessible quand j'étais adolescent, à l'exception de quelques théâtres délocalisés en tournée. Les Galas, c'était un casting de deuxième choix, des effets faciles, un côté « Au théâtre ce soir », et ça me plaisait beaucoup. Le fait d'être itinérant me ravissait. Quand j'ai mis en scène des pièces, j'accompagnais parfois la tournée et je les enviais le lendemain de reprendre le car alors que moi je n'étais là qu'une soirée. J'aime l'idée d'arriver dans un hôtel inconnu, de chercher ma chambre... Quand un film se tourne en province, ça se passe comme ça, et c'est bien.

Faire jouer des acteurs « ringards » par de grands acteurs, ça n'est pas un peu risqué ?

C'est à la fois délicieux et dangereux : je me souviens de l'échec de *Salut l'artiste*, le film d'Yves Robert où Mastroianni et Rochefort jouent deux acteurs ratés et où tout sonne faux. Je voulais éviter ce piège et rester crédible.

Et le faire jouer à des acteurs qui n'ont pas fait une grande carrière, comme Albert Delpy, n'est-ce pas cruel ?

Delpy, non, car il a beaucoup d'humour, n'est pas du tout médiocre, a de l'autodérision et n'en souffre pas. En revanche, j'ai eu des soucis avec un vieil acteur de second plan que Rochefort m'avait recommandé et qui devait faire un des trois comédiens dont, à un moment, nos héros prennent la place. Il n'arrivait pas à sortir sa réplique : on a ramé comme vous n'imaginez pas, fait vingt-cinq prises, il a dit sa phrase en tremblant, même après que je l'ai simplifiée, et quelques jours plus tard il a dit à Rochefort : « Je n'ai pas bien senti le tournage, je ne me suis pas du tout entendu avec ce réalisateur... »

La pièce qu'ils jouent, Scoubidou, a été écrite pour l'occasion ?

Nous en avons écrit des morceaux mais nous nous sommes rendu compte au montage que, beaucoup de scènes se jouant en coulisses pendant la représentation, il fallait quand même percevoir les dialogues en fond sonore, et il a fallu en écrire de nouveaux pour remplir.

Vos acteurs vous ont surpris ?

Tout le temps : je voulais qu'ils soient au bord du gouffre, et ils l'étaient. Mais ils ne tombent jamais car ce sont des voltigeurs. Ce ton-là, ce surrégime permanent, n'est possible que si tout le monde joue le jeu, et si l'un d'entre eux, grand ou petit rôle, avait été en deçà, ça n'aurait pas fonctionné. Ils ont joué ça avec une vérité folle et une démesure incroyable mais sans être des pantins : ça me bouleverse.

Comme la tête de Noiret, le costume de Rochefort est déjà un spectacle en soi...

Pour montrer que le personnage n'a pas d'argent, on lui a fait porter des habits un peu trop petits, donc des costumes qu'il met depuis des années et qu'il continue à mettre bien qu'ayant pris un peu d'embonpoint : ce n'est qu'un détail mais ce genre d'idées me ravit. Je m'en suis resservi dans *Ridicule*, où j'ai demandé au costumier Christian Gasc que Rochefort soit démodé, qu'il ne soit pas au top de ce qui se portait à la cour. Là aussi, on lui a mis des habits trop petits. Décidément...

Mais vous prépariez déjà Ridicule en tournant Les Grands Ducs ?

D'un coup, tout s'est précipité. J'ai fait les repérages de châteaux et des essais de costumes pour *Ridicule* tout en tournant la fin des *Grands Ducs*. Il y a eu quatre semaines entre la fin d'un tournage et le début de l'autre. Nous avons tourné le spectacle de *Scoubidou* à New York dans le studio où je tournais *Ridicule* : je me revois diriger la scène où Rochefort, dans *Ridicule*, cherche les archives des marais avec, dans mon dos, le bout de décor de la scène de *Scoubidou* que j'allais tourner le samedi suivant avec le même Rochefort ! La fin du tournage des *Grands Ducs* a été dantesque. Nous avons tourné une première fin avec un jeune auteur à qui les trois donnaient des leçons, joué par Patrice Minet, et nous avons eu d'un coup avec de Ganay cette idée que je trouve meilleure : une fin aux États-Unis. J'ai fait une opération aéroportée en descendant à New York tourner avec une mini-équipe américaine les plans du tableau lumineux à Times Square : un organisme nous l'avait loué, depuis Paris, pendant vingt minutes. Il ne fallait pas se rater. J'ai cavale avec la caméra pour filmer depuis un toit, puis d'un balcon. Il fallait faire vite et bien. Nous avons également tourné là les plans du public, presque à la sauvette : nous avions repéré une pièce où il y avait, nous avait-on dit, une « standing ovation » tous les soirs. Or, ce soir-là, rien. Ducoup, nous avons filmé le public se levant pour partir. À l'arrivée, on n'y voit que du feu. Et le lendemain matin j'ai repris l'avion pour être sur le plateau de *Ridicule*.

La vie personnelle dans ces périodes ne doit pas être très facile ?

Effectivement, ça n'est pas commode. Ma femme sait qu'elle n'a pas épousé un directeur de banque, mes enfants s'y sont plus ou moins bien habitués. Le mieux, c'est encore de tourner en province ou à l'étranger, parce qu'on n'a de comptes à rendre à personne : on est absent du tant au tant et après on revient à la maison, au moins c'est clair, et votre famille sait sur quel pied danser. Sincèrement, c'est déjà compliqué de faire un film, si en plus il faut être un mari et un père pas trop navrant, ça devient mission impossible. Donc, c'est vrai, je vis d'autant mieux ces périodes de tournage que je me déconnecte de la vie familiale.

Et la sortie ?

Ah, la sortie... J'étais sûr que *Les Grands Ducs* remporteraient un succès énorme et que *Ridicule* passerait au-dessus de la tête de tout le monde. C'est dire si je suis bon prophète... Je n'avais pas compris que *Les Grands Ducs* n'étaient en fait destinés à personne : les adultes qui aimaient ces trois acteurs auraient voulu les voir dans un film politiquement correct, et non faire les galopins, et le public plus jeune se moque bien des tournées théâtrales. Donc le film n'avait pas vraiment de public. Mais, et cela me console un peu, je sais qu'il y a

un petit club d'admirateurs des *Grands Ducs*, que c'est un vrai public de fans, qui les connaît par cœur et se les passe régulièrement. L'échec des *Grands Ducs* m'a vraiment blessé. Les trois acteurs non plus ne l'ont pas digéré. Ils ne m'en ont pas voulu, heureusement. Mais ils avaient tellement adoré faire ce film que le fait que personne n'ait envie de le voir les a meurtris profondément.

1 - *Quelques jours avec moi*, de Claude Sautet, 1988, avec Daniel Auteuil, Sandrine Bonnaire...

2 - Le film alterne le présent et le passé.

Le ridicule ne tue pas toujours

Ridicule

Vous sautez donc d'un film à l'autre. Cette envie de tourner, tout le temps, veut-elle dire que les meilleurs moments de votre vie sont les tournages ?

En tout cas, j'aime passionnément faire des films et je ne vois pas pourquoi je n'en ferais qu'un tous les cinq ans alors qu'on m'autorise à en faire plus régulièrement. C'est excitant, un tournage, c'est enivrant et flippanant à la fois. Convaincre un producteur, avoir des acteurs qui disent oui ou qui disent non, des chaînes qui acceptent, qui refusent, toutes ces interrogations avant de monter l'affaire, c'est pénible. Alors que le tournage... Comme en plus mes films sont souvent différents les uns des autres, je ne risque ni de rabâcher ni de m'endormir. C'est ma façon de me renouveler. Je suis assez entier, assez boulimique de beaucoup de choses et n'arrive pas à les faire à moitié. Je fais tout assez goulûment.

Cette boulimie est-elle aussi une compensation à votre absence d'univers très personnel ?

N'exagérons rien. On m'a proposé des films que je n'ai eu aucune envie de faire : *Les Dalton*, *Lucky Luke*, *Astérix*... Je ne saurais pas le faire parce que je ne m'y retrouverais pas du tout. Il faut pour que je puisse me passionner des raisons personnelles et émotionnelles. Mes films sont trop différents pour être le reflet d'un univers personnel fort, c'est vrai. Mais j'espère quand même qu'ils ont une petite musique commune.

Ne risquez-vous pas à chaque fois de brouiller votre image ?

J'assume ce risque, qui n'est pas un risque énorme, reconnaissons-le. J'aurais trouvé inadmissible de ne pas faire *Les Bronzés 3* en disant : « Non merci, mes chers amis, je suis passé à autre chose », comme j'aurais trouvé inadmissible qu'on ne me le proposât point. Et faire

Une chance sur deux m'amusait follement, surtout après *Ridicule*. Bien sûr, après *Ridicule*, j'aurais pu faire d'autres films d'époque et, bien sûr, je ne l'ai pas fait parce que je ne veux pas prendre le risque d'être sur des rails. *Une chance* était aux antipodes de *Ridicule*, donc idéale.

Je ne cours après aucune respectabilité cinéphilique, et je suis toujours étonné quand on s'intéresse à mon travail. Il y a des gens, pas des tonnes mais il y en a quand même, qui vont voir le « prochain Leconte ». Je sens bien que si, dans quarante ans, certains de mes films restent, d'autres seront passés aux oubliettes, voire y sont déjà. Je sais que ceux qui aiment bien mon travail s'intéressent à cet éclectisme, comme à celui d'un cuisinier qui essaie de nouvelles recettes : tiens, qu'est-ce qu'il va nous préparer ce soir ? Et je pense que ma sincérité et mon honnêteté d'une certaine manière se ressentent à l'écran. Je n'ai jamais fait un film pour l'argent, même si j'ai été superbement payé sur certains.

Vous vous moquez vraiment de cette respectabilité ? Vous ne faites pas non plus un cinéma de rebelle, un cinéma de marge...

C'est plus agréable d'être respecté que détesté. Mais respecté par qui ? Par les journalistes ? Ça m'est un peu égal. Ce sont des modes très parisiennes... Intéresser les producteurs et leur inspirer confiance, ça, en revanche, oui, ça m'intéresse.

Votre femme a longtemps été l'attachée de presse des Cahiers du cinéma, revue qui vous démolit avec constance. Cela n'a-t-il jamais posé problème ?

Il y avait là-bas, vis-à-vis d'elle, un statu quo qui faisait qu'ils n'en parlaient pas. Ils avaient au moins le respect de ne jamais dire devant elle : « Le dernier Leconte, quelle merde ! » Un jour, elle avait rapporté à la maison le dernier numéro des *Cahiers*, je le feuillette, je cherche l'article consacré à mon film, et je ne le trouve pas. Et je constate que l'on passait de la page 38 à la page 41 : elle avait déchiré la critique qui me descendait en flammes.

Comment vous retrouvez-vous sur le plateau de Ridicule, dont pour la première fois vous n'avez pas écrit une ligne ?

Jean Rochefort, que les producteurs avaient contacté, leur avait dit : « Il faudrait le faire lire à Patrice. » Il m'a fait déposer le scénario en me disant : « Tu verras, c'est un western où les mots d'esprit ont remplacé les colts. » Il a le sens de la formule. Déjà l'idée de faire un film qui s'appelle *Ridicule* m'enchantait. Ils avaient mis un dessin de scaphandrier sur la couverture, c'était attirant. Je me suis plongé

dedans : c'est le scénario le plus brillant qu'on m'ait jamais proposé. Tout était parfait, les personnages, l'intrigue... Je n'ai jamais rien lu qui m'emballa à ce point, et je n'ai pas changé une virgule de place. Moi que l'Histoire avait toujours ennuyé, ce scénario me passionnait. J'ai appelé les producteurs, les suppliant de ne chercher personne d'autre.

Vous en connaissiez un, Philippe Carcassonne...

C'est en fait la maison Épithète qui a produit le film (Frédéric Brillion et Gilles Legrand). Carcassonne les a rejoints parce que, bêtement, ça me rassurait de l'avoir pas trop loin, et qu'ils ont voulu me faire plaisir, mais il leur a juste donné un coup de main pour trouver des financements. J'ai appris d'ailleurs longtemps après que *Ridicule* avait déjà été proposé à plusieurs cinéastes qui l'avaient refusé, et je reste stupéfait qu'ils n'aient pas sauté dessus. Rémi Waterhouse, l'auteur du scénario, devait au départ le tourner lui-même, mais Épithète l'a dissuadé de s'attaquer à un film de cette ampleur pour son premier passage derrière la caméra. Il a ensuite été proposé à Jean-Jacques Annaud, Claude Chabrol et un troisième, je ne sais plus qui. Chabrol ne l'avait même pas lu : il ne voulait pas s'intéresser à un film qui s'appelait *Ridicule*, c'est en tout cas ce qu'il m'a déclaré des années plus tard. C'est un peu court, comme raison, mais l'anecdote est vraie.

Et comment cela s'est-il passé avec Waterhouse, à qui vous retiriez quand même un peu le pain de la bouche ?

C'est un type charmant, merveilleux, avec un regard d'enfant. Il a fallu que je le rassure pour qu'il sente que je n'allais pas abîmer son scénario. Tout le long du tournage je n'ai pensé qu'à ça : à ce que Rémi Waterhouse soit content. Il a voulu venir sur le tournage, non pour contrôler mais pour voir comment on faisait. Il se mettait dans son coin et regardait. Il n'est jamais intervenu, il venait apprendre. Il se régala, voyait son film prendre vie et ça a été tout du long une présence bienveillante, amicale. Il ne s'est jamais senti dépossédé de son scénario, et n'a jamais regretté de me l'avoir laissé tourner.

N'être que metteur en scène, cette fois, c'était frustrant ?

Bien au contraire : ça m'a allégé, donné des ailes comme vous ne l'imaginez pas. Quand on écrit ou coécrit un scénario, c'est très dur d'avoir un point de vue objectif. On doute forcément. Et, là, je pouvais dire « le scénario est formidable » car il n'était pas de moi, et il fallait juste l'emmener le plus haut possible. Avec en plus cet objectif suprême de plaire à l'auteur.

Et ça a marché ?

Je crois. Non, je sais. Oui, Rémi était très content.

L'histoire ne vous a donc jamais passionné ?

Un peu plus maintenant, mais il faut savoir me prendre par la main. C'était tellement scolaire pour moi. J'ai eu peut-être des mauvais profs. Aujourd'hui, il faut *Apocalypse*¹ pour me passionner.

Vous vous êtes donc entouré de spécialistes ?

Et ça a suffi. Je ne voulais pas faire un film iconoclaste mais considérais que m'entourer de collaborateurs compétents suffisait. Après, leur faisant confiance, je m'autorisais à traiter ce film comme s'il n'était pas d'époque en m'intéressant non aux perruques mais aux gens qui étaient sous les perruques. Les enjeux humains me passionnaient. Le reste, les costumes, les châteaux, c'était joli à filmer, mais je ne voulais pas me laisser avoir par ce « joli-là ».

Le plus dur à rendre dans ce genre de film n'est-il pas la vérité des mentalités ?

Le film était très bien écrit, et très juste par rapport aux mœurs et au langage de l'époque. J'ai demandé ensuite aux acteurs de ne pas chercher à jouer XVIII^e. Parfois, comme Édouard Baer dans *Molière*, les acteurs jouent trop moderne. Mais j'ai choisi les comédiens avec soin pour éviter ce risque. La plus moderne, c'est Judith Godrèche, mais, comme elle rue dans les brancards des règles de la cour, ça tombait très bien. Il y a aussi une forme de modernité provinciale chez Charles Berling, qui m'arrangeait bien. J'ai un peu conçu le casting comme une métaphore des personnages. J'avais envie que l'acteur qui joue Ponceludon ne soit pas connu et débarque dans une cour peuplée de gens connus.

Et ce fut Charles Berling...

Je l'avais vu au théâtre à Strasbourg avec Martinelli et dans le film de Pascale Ferran². Il m'avait emballé par son phrasé très à part, très décalé par rapport à ce qu'on a l'habitude d'entendre chez de jeunes acteurs. Il était même tellement inhabituel que j'ai eu un gros souci. Nous avons tourné deux semaines puis il y a eu un arrêt pour que je puisse finir le mixage et le montage des *Grands Ducs*. Et, là, les deux producteurs d'Épithète sont venus me trouver et m'ont dit : « Tu es sûr de Berling ? Il ne vaudrait pas mieux recommencer avec un autre ? » Ça n'est pas vraiment rassurant. Je me suis beaucoup battu, Charles ne l'a jamais su. Moi, j'avais une certitude avec lui, mais mes producteurs n'avaient que des doutes. Ils se disaient : « Il joue bizarre. » Mais il est comme Fanny Ardant, il n'est ni juste ni faux, il est ailleurs, avec des

intonations à côté de la justesse mais qui ont leurs raisons d'être. Il y a une petite famille d'acteurs comme ça, à côté de la vérité naturaliste : Jean-Pierre Léaud, Charles Denner, Catherine Jacob. C'est un charme, mais qui peut laisser le spectateur sur la touche. J'ai tenu bon. Je n'en ai pas dormi pendant trois nuits, et, quand le tournage à repris, j'avais tout le temps cet avis des producteurs dans un coin de mon crâne. Je voulais leur donner tort.

Et ses partenaires ?

Aucun ne doutait, sauf Rochefort, qui ne m'en a parlé que plus tard. Quand le film a été terminé, après les Césars et les Oscars, il m'a envoyé une grande lettre pour me dire quelque chose « qu'il avait sur le cœur et qu'il ne pouvait me cacher », à savoir que pour lui la grande erreur du film c'était le choix de Charles Berling. Il le trouvait trop mûr, trop fait : « Tu t'es trompé, me disait-il, ce n'était pas le personnage. Je rêvais que tu fasses le film avec Guillaume Depardieu. » Il m'en avait parlé, mais Guillaume m'inquiétait un peu. Ça aurait sans doute été bien avec lui aussi, mais c'était autre chose. C'est curieux d'envoyer une telle lettre aussi longtemps après. Je ne sais plus précisément ce que je lui ai répondu, mais je l'ai remercié en tout cas de ne me l'avoir envoyée qu'a posteriori. Pendant le tournage, ça m'aurait beaucoup déstabilisé.

Et Giraudeau ?

Je suis allé vers lui après avoir proposé le rôle à Pierre Arditi, qui ne pouvait pas. J'avais aimé *Les Caprices d'un fleuve*, et j'avais la certitude que cette expérience l'aurait rendu plus facile, comme souvent les acteurs qui passent à la réalisation et savent ensuite ce que c'est. Ils connaissent l'autre côté.

Il avait beaucoup mûri, comme acteur en tout cas... ?

Il n'a cessé de s'améliorer au fil des ans. C'est un des exemples les plus formidables de maturité resplendissante que je connaisse. Il avait pris épaisseur et gravité, une gravité que la maladie qui l'a emporté lui a encore plus donnée. Il était encore plus beau vieux que jeune, et son côté donneur de leçons un peu pénible sur *Les Spécialistes* avait totalement disparu.

Fanny Ardant, en revanche, c'était une nouvelle rencontre ?

Rémi Waterhouse avait pensé à Nathalie Baye pour jouer la marquise de Blayac. Je préférais Fanny Ardant. Il y avait en elle quelque chose qui m'attirait : une photogénie, une bizarrerie, une aimantation étrange, sa voix, son élégance... J'ai pris rendez-vous avec elle. Tout de suite, elle m'a demandé : « Cette comtesse, est-ce que vous l'aimez ? – Je l'adore. – Si vous l'aimez, alors je fais le film. »

Elle voulait être rassurée sur une chose toute simple : le type qui va faire ce film aime-t-il le personnage qu'il va filmer ? On ne peut pas faire jouer correctement à un acteur un personnage que l'on déteste. Même quand j'ai mis en scène des crapules, je leur ai toujours trouvé une facette qui les excuse et ne les rende pas tout noirs. L'abbé de Villecourt dans *Ridicule* est une pure crapule, mais son humiliation finale le rend sympathique. Giraudeau était d'ailleurs inquiet de jouer cette ordure, et le trouvait totalement condamnable. Je lui disais : « Non, car, dans les deux dernières minutes, il se retrouve comme un orphelin et, là, on l'adore... » Blayac, c'est la même chose. Elle est sauvée car elle a conscience que quelque chose gronde au loin. En plus, c'est une femme amoureuse.

Avec Jean Rochefort, c'est un peu comme avec Marielle : après Les Grands Ducs, vous sautez immédiatement dans un autre univers.

Il est comme moi, il aime l'éclectisme. Il est capable du meilleur comme du pire et peut partir dans tellement de directions... C'est là-dessus sans doute que nous nous sommes retrouvés, dans cette capacité à nous enthousiasmer parfois à contretemps pour des choses que nous faisons d'abord parce que ça nous plaît de les faire.

Et il a enlevé sa moustache, ce qu'il fait rarement ?

Ce qu'il n'avait en tout cas pas fait depuis une éternité ! Au XVIII^e, seuls les militaires avaient des moustaches, pas les nobles même de petite noblesse. Il m'a toujours dit que, sans moustache, il trouvait qu'il avait une tête de traître de mélodrame... Mais, bon, il l'a quand même rasée.

On retrouve toute une troupe de seconds rôles que vous amenez avec vous de film en film : Albert Delpy, Jacques Mathou, Philippe Magnan, Marie Pillet, Isabelle Spade, Isabelle Petit-Jacques... Vous êtes très fidèle ?

Il y a là toute une petite famille, un premier cercle de gens que j'aime beaucoup. Ils étaient pratiquement tous dans *Les Grands Ducs* et eux aussi ont fait le grand écart très vite.

Vous n'avez jamais eu envie de les pousser au grand rôle ?

Le principe de réalité doit, hélas, reprendre le dessus. Je veux bien prendre des risques, je ne peux pas me permettre d'être suicidaire. Proposer un film avec Albert Delpy et Jacques Mathou en têtes d'affiche, c'est malheureusement impensable. Des acteurs plus jeunes, on peut encore les faire éclore. Mais pas à leur âge. C'est dommage, c'est dur, c'est injuste, mais c'est comme ça.

Vous attaquez très fort : cette première scène où Carlo Brandt pisse en

gros plan sur un vieillard endormi est pour le moins osée...

Démarrer un film, c'est très important. J'ai voulu éveiller d'entrée le spectateur, le mettre en alerte. Si j'avais été moins cru, la scène risquait de faire tiédasse. C'est vrai de toute première scène, bien sûr, mais encore plus là. Je voulais leur dire : « Je vais faire un film d'époque, mais pas un film d'époque convenable et convenu. »

Comment justement avez-vous traité ce côté « époque » ?

Je me suis refusé à devenir un bon élève en histoire et à me regarder filmer. Comme je vous l'ai dit, j'ai essayé d'oublier jour après jour que j'étais en train de faire un film d'époque en prenant certaines libertés de découpage : caméra à l'épaule, cadrages atypiques, ruptures de rythme, de montage, etc. En le tournant, j'avais l'impression de faire quelque chose de vraiment gonflé. À l'arrivée, toutes ces petites prises de risque modernistes se voient en fait très peu.

Par exemple ?

Le premier jour de tournage, quand Mathilde a du pollen sur sa robe, j'ai tourné ça du point de vue de la robe.

Malgré ce que vous nous avez dit du point de vue impossible...

Malgré ça, oui (*rires*). Quand je l'ai fait, ça me paraissait extrêmement osé. Dans le film, ça passe comme une lettre à la poste. Autre exemple : le trajet de la Dombes à Versailles, quand Ponceludon part pour la cour. Au lieu d'avoir plusieurs plans de paysages différents, de chevaux qu'on change, nous avons fait un seul long plan d'hélicoptère. Ce plan très long raconte le voyage. Quand il y retourne, on survole toujours en hélicoptère le même paysage, on entend en off le galop et des bribes de phrase. C'est une façon jolie et assez poétique de parler du voyage retour. Mais, en le voyant, on ne tombe pas non plus de sa chaise en se disant « quelle audace ! »...

Vous avez beaucoup tourné à Versailles ?

Une journée, c'est tout, une scène très courte où Rochefort rejoint Berling à côté d'un des bassins. Dans le jardin du château, comme on ne peut pas interdire son accès aux visiteurs, on ne peut faire qu'un plan en contre-plongée pour ne pas voir les touristes. Mais, dans le château, c'est infernal : il aurait fallu tourner de nuit, tout dégager avant le matin, nous n'aurions eu que cinq heures de tournage utiles. Donc, à l'intérieur, c'était impossible. Sacha Guitry a pu, Sofia

Coppola a pu, moi, manque de chance, je suis tombé entre les deux. Du coup, on a tourné ailleurs, dans cinq ou six châteaux de la région parisienne, assemblés ensuite comme un Rubik's Cube : Champs-sur-Marne, Voisin, Vaux-le-Vicomte, etc.

Une des scènes les plus connues du film, celle où Albert Delpy subit une lourde blague dans l'antichambre du roi puis se suicide, me paraît un peu appuyée...

Elle est très mélodramatique, mais on a besoin de ce moment-là pour remettre les points sur les i. Je trouve très émouvant ce que dit Rochefort à Berling, sur cette attente et les élus. Je trouve même ça vraiment déchirant. Non, je revendique pleinement cette scène...

Vous attendiez beaucoup des Grands Ducs et vous avez été déçu. Mais Ridicule, moins porteur à vos yeux, aura été une magnifique revanche...

D'abord Cannes. Quand la rumeur a couru, j'y croyais sans y croire. Certains cinéastes mettent en chantier des films en visant Cannes, pas moi. Je n'aime pas cette démarche : on ne fait pas un film pour Cannes, on le fait pour qu'il soit dans des salles pleines, et anticiper à ce point une éventuelle sélection m'a toujours paru suspect. Mais le calendrier nous le permettait. Le film a été montré à Gilles Jacob et Thierry Frémaux, qui l'ont aimé et nous ont proposé à la fois la compétition et l'ouverture. Nous avons promis d'avoir tout le monde pour faire une belle montée des marches (ça compte...) et, voilà, l'affaire était faite. Je n'osais y croire, et j'étais fou de joie car je gardais des souvenirs merveilleux de *Monsieur Hire* à Cannes. L'ouverture, c'est un plus, un formidable coup de projecteur quand ça se passe bien. Et ça s'est magnifiquement passé. Certes, il pleuvait des cordes et les robes traînaient dans l'eau, mais le film a été très bien reçu. Je n'oublierai jamais les applaudissements à la fin, sur la superbe musique de générique d'Antoine Duhamel : c'était enivrant. Le film est sorti dans la foulée, ce qui est parfait quand ça se passe bien, et les entrées ont été excellentes et surtout très stables. La presse était magnifique, sauf *Libé* et quelques éternels râleurs qui m'ont traité de prof, mais rien ne pouvait entamer ma bonne humeur. On était sur un nuage : le succès, quand ça ne rend pas arrogant, ça rend juste heureux. Nous n'avons pas figuré au palmarès, j'ai eu un petit pincement au cœur mais c'est tout. Tout le reste était déjà tellement joyeux que ça n'était pas grave.

D'autant qu'après il y a eu les Césars...

L'exploitation du film a duré très longtemps, avec une magnifique stabilité des entrées. Les nominations m'ont bluffé : je ne pensais pas avoir fait un film aussi fédérateur. Nous avons emporté le César des

costumes (Christian Gasc) et celui des décors (ah, comme j'étais heureux pour monami Ivan !), mais de manière un peu stupide parce qu'aux Césars, dès qu'il y a un film en costumes, c'est lui qui l'a. Et Ivan Maussion a été infiniment plus créatif sur d'autres films que sur celui-là, où nous tournions beaucoup dans des châteaux. Les gens qui votent ne se rendent pas bien compte de ce que c'est que le montage, les décors, la lumière, etc. Mais bon. Et puis *Microcosmos* a tout raflé, montage, musique, lumière aussi je crois (au moins, il ne pouvait pas prétendre aux décors et aux costumes), je commençais à être morose. Et finalement nous avons eu les deux plus grands trophées : la mise en scène et le meilleur film. Je n'ai eu qu'une déception, mais grande : que le scénario de Rémi n'ait pas été récompensé. À la place, ça a été celui de Bacri et Jaoui. Et puis j'en ai une autre, tout aussi vive : que Joëlle Hache – même si elle dit ne pas être sensible aux récompenses – n'ait jamais reçu le moindre César, ni la moindre nomination pour aucun de mes films. Ce qui prouve bien que les votants sont aveugles.

César du meilleur film que vous partagez avec Bertrand Tavernier...

Oui, je vous ai dit que j'étais très partageur... Déjà le Delluc, avec Doillon... C'était un moment bizarre : je suis plutôt discret, Tavernier moins, et il en a profité pour faire une tribune pendant que j'étais comme un con avec ma statuette dans les bras, dansant d'un pied sur l'autre, sans trop savoir quoi faire, et ne faisant rien. Il l'a eu pour *Capitaine Conan*, qui est un des films de lui que je préfère : il y a là une énergie, un côté physique... le sang qui circule dans les veines de ce film, c'est dingue. Je ne saurais pas faire ça. Je l'admire profondément, lui qui n'est pas très physique comme homme, d'avoir pu initier cela...

Ridicule se veut-il une métaphore du monde du cinéma ?

Nous nous étions juré avec Rémi Waterhouse de ne pas faire ce parallèle en parlant du film, et surtout de ne pas le transformer en film à clés. Chacun peut y voir ce qu'il veut, mais nous n'avons jamais voulu mettre en avant cet aspect. Cela dit, la métaphore est évidente pour moi, provincial monté à Paris et essayant de me faire admettre dans la cour des grands, de séduire, d'exister...

Et la fête continue : après les Césars, les Oscars...

Fête, pas tant que ça. Bien sûr, la sélection m'a ravi. Mais, ensuite, c'est une organisation démente. J'ai eu un coach, une vieille Américaine, Dolores Garcia, qui ne m'a pas lâché de tout mon séjour à Los Angeles. Toute cette période a été extra, d'autant plus qu'on n'arrêtait pas de me dire que j'allais gagner, que c'était dans la poche.

Et j'y ai cru. J'avais préparé un compliment et tout. Alors, quand on a annoncé un autre titre que *Ridicule*, je suis vraiment tombé de haut, avec le sentiment d'être un moins que rien. Pire : je me tourne vers ma femme, avec une mine désolée, puis vers ma coach : elle avait disparu, sans crier gare, sans un mot, sans rien, ce qui est décidément la preuve que les Américains n'aiment pas les perdants. Je ne l'ai jamais revue. Je n'ai pas eu le courage de me rendre dans les multiples fêtes que l'on donne ici et là, je suis rentré à l'hôtel avec ma femme, et nous avons descendu le minibar.

1 - Série documentaire sur la Seconde Guerre mondiale diffusée par France 2 en 2010.

2 - *Petits arrangements avec les morts*, 1993.

Mauvaise pioche

Une chance sur deux

Changement de cap total avec Une chance sur deux, un de vos projets les plus commerciaux et un de vos plus gros échecs...

Cannes vient de se terminer, *Ridicule* fait la carrière que l'on sait et, dans cette euphorie, Fechner m'appelle. Il me convoque, comme il aime le faire, sans me dire de quoi il s'agit. Je vais le voir sans traîner, bien sûr, et il me fait le même coup qu'à l'époque des *Spécialistes*. Son œil brille. Je m'assois, et il me dit : « Delon, Belmondo, aventure, action, vingt-cinq ans après *Borsalino*¹. » Et il ajoute : « Ce film, je ne le ferai qu'avec vous. »

Et vous craquez ?

Ces deux acteurs incarnaient tellement de choses... Plus que des comédiens, ils étaient une part de notre mémoire collective. Je voyais *Le Doulos*² et *Le Guépard*³, *À bout de souffle*⁴ et *L'Homme de Rio*⁵ : comment dire « non merci » ? Les réunir et travailler avec eux deux m'enthousiasmait vraiment.

Mais derrière il n'y avait encore aucun film ?

Le pitch se résumait effectivement à ce que Fechner m'avait dit. Il savait aussi être flatteur et un peu manipulateur : il m'a dit qu'il les avait contactés et qu'avec moi ils étaient partants. Si je disais oui, ça démarrait. Et j'ai alors émis l'idée d'incorporer un troisième élément, en parlant de Vanessa Paradis avec qui j'avais déjà en projet *La Fille sur le pont*. *Une chance* serait un bon moyen de faire connaissance.

Comme Yvonne avec Marielle ?

Oui, exactement. J'aime bien ces mises en jambes. J'avais vraiment envie de connaître Vanessa Paradis, de savoir si j'aurais une autre image d'elle que celle que renvoyaient les médias. Cette jeune femme m'intriguait et m'attirait. En plus, elle était très bien dans les films où

je l'avais vue.

Tout ça ne vous donne pas un scénario ?

Ni ne me dit avec qui l'écrire. Fechner suggère Bruno Tardon (qui avait écrit *Les Spécialistes*). Pour ma part, je pensais que c'était une bonne occasion de retrouver Patrick Dewolf. Il y a eu diverses pistes abandonnées. Finalement, Fechner décide, sur une base inventée avec Dewolf, d'écrire avec moi. « Voyons vous et moi ce qu'on peut en faire. » Nous nous sommes enfermés tous les deux dans un hôtel de l'avenue Foch, afin qu'il ne soit dérangé par rien. C'était assez original et plutôt enthousiasmant.

Mais il n'est pas crédité au générique ?

Il n'a pas voulu, c'est un homme discret... Ensuite, il a fallu retravailler. Nous avons essayé avec Dewolf et Frydman mais à trois cela ne collait pas. J'étais comme coincé entre deux maîtresses... J'ai demandé à Frydman de se pencher sur les dialogues une fois le scénario terminé. Ce qui me fait me souvenir d'un problème que personne n'avait vu venir : l'idée de départ est exactement la même que celle des *Compères*, le film de Francis Veber⁶. C'est Veber qui, alors que le tournage était terminé, m'a appelé un jour pour me le signaler. Il avait entendu parler de notre histoire, et s'étonnait de la similitude. Je suis tombé des nues. Je ne me souvenais pas très bien des *Compères*, mais il avait complètement raison. J'en ai parlé à Fechner, mais le film était déjà fini, on ne pouvait rien faire. Ça s'est finalement arrangé, je ne sais pas comment, et les deux films sont au final très différents.

Vous avez bien sûr écrit pour Delon et Belmondo ?

Bien sûr. Et c'est dommage, car nous nous sommes autocensurés, et n'avons pas osé aller assez loin dans l'autodérision...

Pourtant... C'est quand même le principal moteur du film...

Je voulais mettre Delon et Belmondo dans des situations où ils auraient été encore plus fatigués, encore plus pris par le doute d'arriver à refaire ce qui avait fait leur gloire. Mais, ne les connaissant pas bien, j'ai eu peur qu'ils le prennent mal. Nous nous sommes privés de situations où ils calaient devant l'action, et c'est d'autant plus idiot qu'ils étaient très demandeurs de ça, y compris dans le dialogue. Déjà quand Vanessa leur offre une pipe pour la fête des pères, j'avais peur qu'ils refusent, et en fait ça les a beaucoup amusés. Serge Frydman n'a pas osé aller plus loin dans les vannes qu'ils se balancent alors que je me suis rendu compte au tournage que le champ nous était ouvert. Il

en reste quelques moments, la scène de l'échelle de corde ou la citation musicale de *Borsalino*. La séquence de l'échelle, par exemple, c'est Belmondo qui nous l'a suggérée. C'est dire s'il avait du goût pour l'autodérision.

Ça n'était pas rattrapable ?

Non, le film était écrit, sur les rails. Il aurait fallu tout retarder de plusieurs semaines, ça n'était pas réaliste.

Et eux, vous les avez rencontrés à quel moment ?

En travaillant sur le scénario. J'avais croisé Delon au théâtre, j'étais allé le saluer et j'avais senti qu'il me jugeait. Delon est impressionnant. Belmondo aussi, même s'il est plus rigolard et décontracté. J'avais déjà pratiqué des acteurs connus, mais ceux-là sont des mythes. Peut-être les derniers de notre cinéma.

Et travailler avec des mythes, c'est facile ?

J'ai adoré le faire. Mais ce n'est pas dans le contexte d'un film comme celui-là qu'on pouvait les faire sortir de leurs rails. Je n'ai jamais cru à la direction d'acteurs, idée bien prétentieuse. Ma marge de manœuvre pour les transformer était très limitée. Nous les avons pris pour ce qu'ils représentaient, pas pour leur faire faire je ne sais quelle folie comme Blier l'avait fait avec Delon⁷. À l'arrivée, d'ailleurs, ils sont bons et efficaces, et je n'ai rien à dire. Delon joue le rôle de Delon, et Belmondo celui de Belmondo.

Leur fameux antagonisme, qu'on dépeint maintenant comme une astuce publicitaire, existait-il ?

C'est une ânerie totale, en tout cas sur ce film. Ils étaient vraiment copains, tout le temps ensemble : une fois le plan tourné ils ne disparaissaient pas. C'est lourd, quand les partenaires font leur partie chacun dans son coin, et ça n'a pas du tout été le cas. Ce qui était moins plaisant, en revanche, c'était la cour qui les accompagnait. L'un comme l'autre ont cinq personnes autour d'eux : chauffeur, coiffeur, maquilleuse, garde du corps, habilleuse. Comme ces gens doivent justifier leur salaire, ils viennent vous déranger toutes les trois minutes pour arranger une mèche, remonter un col, poudrer un nez... Comme Fechner, qui était un producteur royal, ne voulait pas de différences entre les trois stars, Vanessa était logée à la même enseigne, donc trois acteurs à cinq personnes chaque, ça fait dix-huit personnes d'entrée. Au fin fond du Verdon, avec des plans compliqués à faire, c'est parfois lourd. Une fois, j'avais un embarras gastrique, je devais absolument me précipiter aux toilettes mais ne pouvais pas parce qu'il y avait un

plan délicat à régler avant que le soleil ne soit masqué. Bref... On fait enfin le plan, je me précipite me soulager, et je tombe sur les deux gardes du corps de Delon et Belmondo qui jouaient à la pétanque à côté de la cantine. Et l'un d'eux, gentil au demeurant, m'interpelle : « Dis donc, Patrice, si vous pouviez accélérer, parce qu'on a un peu faim, nous. » Sur des films aussi chers, il y a toute une frange de gens pas forcément très utiles. Un jour, on tournait sur une autoroute que nous avions bloquée, et j'ai survolé en hélicoptère cet énorme Barnum de caravanes garées à la queue leu leu. J'ai eu une vision linéaire de notre infrastructure. C'était fou.

Ça reste à ce jour votre plus gros budget ?

Oui, même si pour des raisons moins visibles *Les Bronzés 3* aussi ont coûté très cher.

Ça vous donne un sentiment de responsabilité plus grand ?

Non, ça ne change rien. C'est le même travail exécuté différemment. Je suis suffisamment caméléon pour aborder ce genre de films de la même manière que *Félix et Lola*, et je peux penser autant en termes de cinéma. Mais au service d'autre chose. J'ai tourné le film comme je l'avais en tête, une fois de plus.

Delon entretient comme à plaisir une image de narcissique prétentieux. Est-elle juste ?

C'est une image qui le dépasse, sans doute une seconde nature, mais il en souffre. Je suis à peu près sûr qu'il souffre de ne pas savoir se faire aimer. Il est très maladroit. Il a de la chaleur humaine à revendre mais ne sait pas l'exprimer. Quand il me voyait, il me serrait dans ses bras, toujours de manière trop musclée, trop démonstrative, pour être convaincante. Mais c'est sa manière à lui d'aimer les gens. Un jour, on tournait de nuit, il fallait attendre, il m'a invité dans sa caravane parce qu'il s'ennuyait. Il était en mal de confidences et m'a raconté des tas de choses sur sa vie, sa séparation, ses enfants, son présent sentimental chaotique. Il en avait les larmes aux yeux et il était sincère. Quant à moi, j'étais vraiment ému. C'est un type qui est très seul et qui en bave. Il s'est mis dans cette situation, c'est entendu, mais il ne peut plus faire marche arrière. Je ne crois pas qu'il ait une vie très rigolote. Après le film, longtemps après, c'est lui qui est resté le plus fidèle. Quand je fais un bide, il me passe un coup de fil pour me remonter le moral. Ce n'est pas un intime, mais sur la durée il est fidèle.

Pas Belmondo ?

Non, mais il a eu ses graves problèmes de santé. Il est très sympathique en surface, alors que Delon est plus rude mais beaucoup plus profond.

Et Vanessa Paradis ?

C'était un rayon de soleil permanent. Elle enchantait mes journées. Et nous savions, elle et moi, qu'après ce film nous nous retrouverions sur *La Fille sur le pont*, que Serge Frydman était en train d'écrire pour elle. La seule compétition qu'il y avait entre Delon et Belmondo, c'était celle de la séduction de Vanessa, comme pour prouver qu'ils pouvaient être le meilleur père possible.

Ils voyaient en vous l'homme des Spécialistes ?

Je sais qu'ils avaient mal vécu le succès du film. Sans le vouloir, nous les avons rendus caducs : jusqu'aux *Spécialistes*, c'étaient eux qui tenaient le haut du pavé du film d'action, et d'un coup on faisait un carton avec deux jeunes acteurs. Ils se sont sentis remplacés. C'est pour cela qu'ils ont aussi été contents de reprendre du service avec *Une chance*.

Eux étaient contents. Mais le public ? C'était un film très marketé ?

Pas du tout, au contraire. C'est un film né sur un vrai désir de producteur, désir que j'ai partagé. Et je pense sincèrement que si avant de lancer la production nous avions fait une étude de marché, nous n'aurions jamais fait le film. Mais nous n'avons jamais douté de notre idée, nous n'avons pas envisagé de faire un sondage, persuadés de tenir un truc formidable. Si nous avions fait *Une chance sur deux* avec deux autres acteurs, Lanvin-Giraudeau ou Reno-Clavier ou Dujardin-Garcia, ça aurait sans doute beaucoup mieux marché. Ce n'est pas le film qui a provoqué l'échec (franchement, c'est un vrai bon film du dimanche soir), c'est le projet même du film : il se trouve que le public – allez savoir pourquoi – n'avait aucune envie de revoir Delon et Belmondo ensemble : c'était une fausse bonne idée, à laquelle j'ai pourtant cru. D'où cet échec très dur, peut-être le plus dur de ma carrière. La veille de la sortie, nous avions fait une avant-première au Normandie, et nous n'avons vu aucun des clignotants annonceurs du désastre se mettre à s'allumer. Parfois, on refuse de les voir et on réalise après coup (hélas, trop tard), mais là, rien. Le jour de la sortie d'*Une chance sur deux*, je faisais une émission avec France Roche. Ça m'arrangeait, parce que au moins ça m'évitait d'être vissé à mon portable à attendre les premiers chiffres. En sortant de l'émission, il était 16 h 30, j'ignorais tout des entrées. Je rallume mon portable. Je pensais avoir au moins un message de la production, et il n'y en avait pas. Craignant le pire, en proie à un mauvais pressentiment, j'appelle

Hervé Truffaut, le producteur délégué. Il me dit : « Ça ne va pas. » Je n'ose pas lui demander d'avancer un chiffre, et je lui dis : « On se retrouve ce soir. » (Fechner a l'habitude quand il sort un film de faire une fête.) Il me dit : « Non, Christian a tout annulé, il est rentré chez lui, il s'est barricadé. » Christian Fechner a pris comme un échec personnel le fait que son idée de producteur, pour laquelle il avait dépensé tant d'argent et d'énergie, soit un tel fiasco. Il est resté enfermé chez lui pendant plusieurs jours, ne prenant personne au téléphone.

Ce n'est pas cette autodérision, assez lourde à mes yeux, qui a plombé le film ?

Je ne crois pas, non. C'est à mon sens ce qui aurait dû plaire aux jeunes, de voir deux dinosaures capables de se moquer d'eux-mêmes. Mais ça n'a pas attiré les gens.

Quelque chose me choque dans Une chance sur deux, une chose sur laquelle Belmondo a fait (entre autres) son succès : c'est cette idée que la mort est indifférente, qu'on peut tuer en se marrant, comme il le fait par exemple en ébouillantant un méchant dans Flic ou voyou. Ici, aussi, on tue en rigolant : les deux Russes, l'assassinat de l'avocat...

C'est très juste, mais je ne m'en suis pas du tout rendu compte car j'étais pris dans une convention de cinéma : tirer à bout portant sur un salaud, ce n'est pas grave. La mort des crapules dans ce film est une convention, comme un aparté au théâtre. On l'accepte. Si on devait avoir des états d'âme, le film n'existerait plus...

États d'âme, peut-être pas. Mais de là à rigoler grassement...

Je suis d'accord, c'est à la limite de l'odieux. Mais cela relevait d'un monde qui ne m'appartenait pas et dans lequel je suis entré sans vouloir en changer les codes.

Vous regrettez ce film ?

Non. C'était un film compliqué à faire et cela reste un souvenir de tournage assez fort. J'ai réussi à m'en sortir comme il faut, et, pour ce qu'il se proposait d'être, le film est bien. La promesse est tenue.

L'échec vous a accablé au point que vous refusiez de devenir cette année-là membre du jury du Festival de Cannes, comme on vous le proposait.

Je m'en sentais indigne. Je n'allais pas juger les films des autres alors que je n'avais pas été capable d'amener les spectateurs à voir le mien.

C'est une réaction assez extrême.

Je ne sais pas. En tout cas, je n'en voyais pas d'autre. Cette honte qui pour moi suit toujours un échec était trop forte. Mais tout le monde n'a pas compris. Gilles Jacob en particulier l'a assez mal pris. Il a d'abord essayé de me remonter le moral au téléphone : « Mais non, vous êtes quelqu'un de bien, qu'est-ce que ça peut faire. » Mais il ne m'a pas convaincu. Alors il a raccroché en me disant : « Vous vous trompez, vous avez tort. »

Sa rancune a fini par s'éteindre, puisque vous avez été au jury en 2006.

Oui, mais c'était après *Les Bronzés 3*. Ce n'est pas un grand film, mais il avait fait onze millions d'entrées et je n'en avais pas honte. Jacob m'a rappelé en me disant : « Là, vous ne pouvez pas me dire non. » Et j'ai été très heureux à Cannes. Wong Kar-wai était président, le jury était composé de gens formidables, que j'ai aimé connaître, et que je n'aurais sûrement jamais rencontrés, la Palme est allée à Ken Loach, après une très courte délibération car nous étions tous d'accord. Il n'y a pas eu de bagarres, peu de compromissions, aucune pression. Rochefort m'avait dit que l'expérience était cruelle : lui avait été juré sous la présidence de Patrice Chéreau, et cela avait été passionnel et inconfortable. Ce fut pour moi quinze jours de rêve.

1 - *Borsalino*, de Jacques Deray, 1970, avec Jean-Paul Belmondo, Alain Delon...

2 - *Le Doulos*, de Jean-Pierre Melville, 1962, avec Jean-Paul Belmondo, Serge Reggiani...

3 - *Le Guépard*, de Luchino Visconti, 1963, avec Burt Lancaster, Alain Delon...

4 - *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, 1960, avec Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg...

5 - *L'Homme de Rio*, de Philippe de Broca, 1964, avec Jean-Paul Belmondo...

6 - *Les Compères*, de Francis Veber, 1983, avec Pierre Richard, Gérard Depardieu...

7 - *Dans Notre histoire*, de Bertrand Blier, 1984, avec Alain Delon, Nathalie Baye...

Au paradis avec Vanessa

La Fille sur le pont

Là encore, ce projet était en cours quand vous tourniez Une chance sur deux, *puisque Vanessa Paradis en faisait déjà partie ?*

Nous avons procédé d'une façon un peu inhabituelle. Serge Frydman avait écrit les vingt premières pages du scénario et les avait envoyées au producteur. Ça avait marché. Christian Fechner aimait beaucoup ce projet. Et il était d'accord pour payer Frydman afin qu'il écrive la suite.

Cela n'est pourtant pas vraiment son genre de film ?

Non, mais il a toujours été très fidèle aux acteurs et à cette époque il ne jurait que par Vanessa Paradis, avec qui il venait de faire le pas fameux *Un amour de sorcière*¹.

Et l'échec d'Une chance n'a rien fait dérailler ?

Non.

Il a même accepté le noir et blanc sans discuter ?

Lui, oui. L'idée du noir et blanc m'est venue une nuit (ah, les insomnies !), et s'est imposée d'un coup comme une évidence. Il décalait encore plus le film. C'est une fable, même si je déteste le mot. Le music-hall est un monde très coloré, presque trop coloré, et je me disais que le noir et blanc allait rendre tout ça plus glamour, plus singulier, plus gonflé aussi. Nous avons fait quelques essais avec Jean-Marie Dreujou, directeur de la photographie, pour trouver le plus beau noir et blanc, le plus lumineux. Nous l'avons obtenu en tournant avec de la négative couleurs et en développant le positif sur de la pellicule son à haut contraste noir et blanc. Nous avons les nuances dont nous rêvions, avec des blancs très lumineux et des noirs profonds. Mais les téléscoproductrices ont refusé.

Alors ?

Alors, nous nous sommes engagés par contrat à livrer une copie couleurs aux chaînes (en nous disant que le film serait tellement beau en noir et blanc qu'ils n'oseraient jamais passer la version couleurs). Nous l'avons fabriquée en désaturant un peu les couleurs, pour qu'il y en ait quand même une interprétation et que ça ne soit pas trop criard. Et, comme nous l'espérions, TF1 ne l'a jamais passée, mais j'ai cette copie chez moi. En couleurs, c'est moins bien, même si les couleurs sont un peu bidouillées. J'aime le noir et blanc.

C'est un super-collector...

Certains pays comme la Corée n'ont acheté que la copie couleurs, et le film y est passé comme ça.

Revenons à votre rencontre avec Vanessa Paradis.

Elle s'est faite dans le bureau de Fechner : nous étions aussi intimidés l'un que l'autre. Vanessa ne se donne pas facilement. Elle est beaucoup sur le qui-vive, et observe toujours les nouveaux. En contrepartie, quand elle a donné sa confiance, elle est sans limites, et d'une fidélité incroyable. Nous avons appris à vraiment nous connaître sur *Une chance*. Il y avait avec elle une légèreté et des rires qu'il n'y avait pas avec les deux dinosaures.

Cette très jolie entente m'a d'ailleurs joué un tour dont j'ai un peu honte. Sur la *Fille*, le premier jour de tournage était mon premier jour avec Daniel Auteuil, et j'ai été aux petits soins pour lui en laissant complètement tomber Vanessa. Le soir, elle est partie fâchée, sans me dire au revoir, et elle avait raison. J'ai compris mon erreur, je l'ai appelée le soir même, je me suis excusé et le lendemain tout était oublié. Humainement, on peut vite faire de grosses erreurs, sans même s'en rendre compte.

Le travail avec elle était différent sur les deux films ?

Son investissement émotionnel était infiniment plus grand sur la *Fille*, où il y avait un supplément d'âme, quelque chose de magique. Ça a été mon tournage le plus heureux, sans couac sinon celui du premier jour. Même si j'ai souvent été heureux en faisant mes films, je n'ai jamais senti à ce point ce bonheur de faire du cinéma.

Le film démarre par une séquence très longue et mystérieuse...

Dans mon esprit, c'est un reality show à la Mireille Dumas. Mais je l'ai filmé de façon abstraite et stylisée. On ne sait pas à qui Vanessa parle, je ne voulais pas de contrechamps sur l'interviewer. Pourtant, je

les ai tournés. Pour la petite histoire, j'avais demandé à France Roche de poser les questions, et j'avais fait des plans sur elle. Mais elle était tellement bluffée par la performance de Vanessa qu'elle oubliait de poser les questions. Il y avait des blancs. Je n'ai pas monté les plans sur elle. Isabelle Spade a postsynchronisé les questions. Je me suis excusé auprès de France, mais je n'avais pas le choix.

Vous avez tourné en un seul plan ?

Oui, un seul plan et une seule prise. Nous avons tourné cette scène longtemps après le début du film, de retour à Paris. Vanessa m'avait dit qu'elle aimerait bien tourner la scène en un seul plan. C'était ce que je souhaitais sans oser l'espérer. Nous avons tourné en studio, en prévoyant la journée entière. La mise en place s'est faite avec une doublure lumière. J'avais demandé à l'équipe de respecter la concentration de Vanessa : « J'irai la chercher quand nous serons sûrs que tout est prêt et, quand elle sera là, parlons tous à voix basse, pour ne pas risquer d'abîmer sa concentration. » Tout le monde a joué le jeu, c'était une drôle d'ambiance. Elle est arrivée avec sa petite silhouette fragile, impressionnée par ce silence. C'était déjà émouvant. Elle s'est assise, j'ai dit : « Moteur », et on l'a fait en un seul plan et une seule prise. J'avais la caméra de face pour cadrer à mon goût, et Dreujou en avait une autre au cas où, pour avoir un profil avec le public flou derrière. Quand elle a eu fini, tout le monde était scié : qu'une comédienne donne ça avec autant de générosité et de justesse, c'était absolument bouleversant. J'avais les larmes aux yeux. Je suis allé l'embrasser et je lui ai dit : « Rentre, c'est magnifique. » Elle a à tout prix voulu faire une autre prise. Nous en avons donc refait une, mais je savais en la filmant que ça ne servirait à rien. Aujourd'hui, ces huit pages de monologue sont travaillées dans les cours de comédie. J'en suis très fier.

Vous n'avez pas été tenté par le plan fixe ?

Si, mais c'était trop proche de la performance, et ça ne me paraissait pas une bonne motivation. Quand le plan de profil intervient, ce n'est pas seulement pour couper, c'est pour que le retour au plan de face ait du sens. C'est un montage très sensible. Frydman voulait raccourcir ce monologue, mais je lui ai dit : « Non, malheureux, c'est archi-gonflé comme début de film, mais il ne faut rien couper. Ce sera comme un test. Si les gens quittent la salle au cours de ces huit premières minutes, c'est que notre film n'est pas pour eux. »

Le scénario a été écrit pour Vanessa Paradis ?

Nous avons écrit avec une photo noir et blanc de Vanessa au-dessus du bureau de Frydman. Je dis « nous »... Le scénario est de Serge.

Moi, j'étais par-dessus son épaule pour l'emmener vers des contrées plus sentimentales, ce qu'il se refuse à faire, alors que c'était la dimension essentielle du film. Et je peux vous assurer qu'entraîner Serge Frydman vers le sentiment, c'est du boulot. Mais c'est son scénario, même s'il ne m'est pas arrivé clé en mains comme celui de *Ridicule*.

Vous l'avez redessinée, en lui faisant porter les cheveux courts ?

Elle refusait de se couper les cheveux, ce qui contrariait ma passion pour les cheveux courts : je l'ai travaillée au corps pendant des mois, mais rien à faire. Peu avant le tournage, nous faisons un dernier essayage de costumes, et elle avait un gros bonnet de laine sur la tête. Comme d'habitude, je lui dis : « Alors, tu vas quand chez le coiffeur ? », et elle me répond : « Ah, je ne t'ai pas dit. » Et, en riant, elle enlève son bonnet : elle l'avait fait. C'est bête et anecdotique mais ça me bouleverse. J'adore cette fille.

Daniel Auteuil n'était pas votre premier choix ?

Non, figurez-vous que nous avons écrit pour Jean-Pierre Marielle. Ça nous paraissait évident, et tout le monde trouvait ça parfait, jusqu'au jour où, le scénario étant terminé, Marielle m'appelle pour me demander de venir le voir. J'y vais et il me dit : « Patrice, je ne ferai pas ce film : je ne veux pas être un vieux de plus dans la carrière de Vanessa Paradis. » Vanessa avait tourné *Noce blanche* avec Cremer², *Elisa* avec Depardieu³, *Une chance* avec Belmondo et Delon. Il était effondré, mais déterminé. Moi aussi, j'étais effondré. Je suis resté un peu avec lui : le soir tombait, il n'allumait pas les lampes. Et, dans la pénombre, il a ajouté : « Je me mêle de ce qui ne me regarde pas, mais ne me remplacez pas par un autre vieux. » Et il avait raison.

Le film n'allait plus se faire ?

Ça s'est résolu aussi vite que ça s'était écroulé. Dans la nuit (décidément la nuit m'aura porté conseil sur ce film), j'ai pensé à Daniel Auteuil. J'appelle son agent : Daniel partait en province, mais était d'accord pour lire le scénario. Je le lui apporte à la gare de Lyon, je le lui remets en mains propres sur le quai, et il me rappelle deux heures et demie après pour me dire : « Je viens d'arriver à Avignon, j'ai lu le scénario, je l'adore. » Rien que d'en parler, j'en frissonne encore : c'est formidable quand les gens réagissent de façon aussi généreuse et immédiate. Ça a été le miracle du film : il y a heureusement aussi des histoires joyeuses dans le cinéma. Et Marielle avait raison : prendre un homme plus jeune a transformé de façon magistrale cette histoire en histoire d'amour, ce qui n'aurait pas pu être le cas avec lui. Les acteurs sont souvent d'une étonnante

lucidité...

Qu'est-ce que c'était avant d'être une histoire d'amour ?

Je ne sais pas. Je me demande toujours ce que vont devenir mes personnages après la fin du film. Quel aurait été l'avenir de Gabor et Adèle s'ils avaient été joués par Marielle et Vanessa ? Il fallait absolument éviter le cliché Lolita. Alors il y aurait eu quoi ? De la tendresse, de l'affection, mais pas d'amour. Pour nous c'était autre chose, plus troublant, plus bizarre. Alors qu'avec Auteuil et Vanessa ça rend heureux parce qu'on les imagine encore ensemble.

Le souvenir de ce que ça aurait été avec Marielle ne vous a jamais travaillé ?

Une fois que Daniel Auteuil a pris en charge le personnage, je n'ai plus jamais pensé à ce qu'aurait été le film avec un autre.

Et le tournage a pu commencer très vite ?

Oui, heureusement. Nous n'avons pas eu besoin de tout décaler, et Christian Fechner était ravi de ce changement de casting. Ça a été un tournage formidable, comme dans un rêve. Nous étions tous sur la même longueur d'ondes, sans même avoir besoin de beaucoup nous parler. Ça n'a jamais été laborieux, la légèreté était décuplée par le fait que Vanessa était tombée amoureuse de Johnny Depp juste avant. Il tournait le film de Polanski à Londres et prenait un avion privé pour venir la rejoindre. C'est bien d'avoir de l'argent, parfois...

Il y a, dans les scènes de télépathie en particulier, un flirt avec le fantastique qui est nouveau pour vous ?

Je n'ai aucun goût pour le surnaturel. Mais cette espèce de télépathie qui arrive de façon tellement charmante et enfantine m'a paru évidente. Ils se parlent d'Athènes à Istanbul, et alors, où est le problème ? Ça me plaisait follement.

C'est la plus improbable de toutes les rencontres que vous ayez mises en scène ?

J'avais dit à Fechner : « Essayons de faire se télescoper des personnes qui, sans cette histoire, ne se seraient jamais rencontrées. »

L'idée du lanceur de couteaux est venue tout de suite ?

Oui, très vite. Nous voulions un artiste de music-hall qu'on ne rencontre pas à tous les coins de rue, et le lanceur de couteaux c'était

bien car il y avait là-dedans Éros et Thanatos.

Auteuil a-t-il appris à lancer ?

Non. Tout s'est fait avec des trucages. Personne n'a jamais rien lancé : il suffit d'avoir de face le lanceur qui lance dans le vide, et le contrechamp avec le couteau planté avec un marteau. L'accessoiriste fait vibrer le couteau pendant le clap, on ajoute un bruit sec de plantage de couteau et, hop, le tour est joué. Il y a eu seulement deux effets spéciaux : un où le manche du couteau était prolongé par une tige qui glissait sur deux roulettes pour qu'il arrive à l'endroit idéal sans blesser Vanessa. On s'en est servi dans le parking souterrain quand Gabor fait la démonstration, et on a ensuite gommé la tige métallique en postproduction. Et un autre quand ils sont à Monaco, c'est un plan large, avec le lanceur et sa cible dans le même champ, sur ce plan on a redessiné en postproduction un petit couteau qui va d'Auteuil à Vanessa. J'ai appris que Scorsese avait vu *La Fille sur le pont* et qu'il avait utilisé les mêmes trucs pour une scène de lancer de couteau dans *Gangs of New York*. Et (je vais faire mon malin...), avant de tourner *The Barber*, les frères Coen se sont renseignés à propos de notre noir et blanc. *La Fille* est, paraît-il, très estimée du milieu du cinéma new-yorkais et californien. Elle a été nommée aux Golden Globes, a bien marché aux USA pour un film français.

Comment avez-vous tourné la scène avec la mouche, filmée du point de vue de la mouche ?

C'est une vraie mouche qui « joue », dressée par un nommé Pierre Cadeac, qui est dresseur de toutes sortes d'animaux pour les tournages. Il les capture et s'arrange ensuite pour qu'elles volent comme on veut. Et j'ai adopté le point de vue de la mouche. Elle vole, survole les trois personnages et se pose. Nous avons loué une petite caméra qui peut se tenir à la main, dans laquelle on ne vise pas, avec un objectif à très grand angle. Le machiniste m'avait fait un chemin avec des cubes pour que je puisse la placer au plafond et la faire voler comme la mouche, et j'avais demandé à toute l'équipe de se cacher dans la pièce d'à côté. Ça se tourne muet, ce n'est pas une caméra sonore. Je fais une première prise, ma petite caméra à la main, en marchant sur mes cubes et, quand je coupe, j'entends que tout le monde se marre. Je ne comprends pas, je les engueule un peu, en leur disant que ça ne m'aide pas à faire ce subjectif de la mouche. Je fais trois prises. À la fin de chaque prise, je les entends exploser de rire. En fait, ils m'expliquent que, s'ils se tordent ainsi, c'est qu'à chaque prise je ne pouvais m'empêcher de faire « Bzzz, bzzz ».

C'est votre film le plus libre ?

Le scénario était très libre. Je voulais être dans le ton, et que la grammaire du cinéma ne soit pas respectée. C'est à peine le cas d'ailleurs. Comme dans *Ridicule*, il y a une énorme déperdition entre le sentiment de ce que j'ai fait et le résultat à l'écran. Le film n'était pas très découpé, il a été beaucoup improvisé sur le tournage. Je me sentais en confiance. Et c'est tant mieux.

Les scènes de couteaux sont filmées comme des scènes d'amour ?

La concentration de Gabor et les vertiges d'Adèle racontent cela de façon à peine déguisée, surtout dans le hangar SNCF en bordure de voie. J'ai mis Vanessa à l'horizontale sur son mur de planches, et elle cambre les reins à ce moment-là, comme si un homme invisible lui faisait l'amour. C'est même presque grossier.

Il y a une étonnante répétition du mouvement de l'un vers l'autre à la fin ?

C'est un des trucs que Joëlle Hache avait amorcé dans d'autres films, *Le Parfum d'Yvonne* en particulier, et qu'elle a poussé un peu plus loin sur celui-là pour que le moment de l'élan, ce moment si court et si intense, soit décuplé, comme s'il avait un écho. Quand Mathilde serre Ponceludon dans ses bras dans *Ridicule*, ils le font trois fois aussi.

On entend une très belle chanson de Marianne Faithfull ?

Jean-Pierre Jeunet l'avait utilisée dans *La Cité des enfants perdus* sur le générique de fin. C'est une chanson écrite par Angelo Badalamenti, et elle me bouleverse. Mais les gens qui voyaient le film de Jeunet se levaient dans la salle à ce moment-là et partaient, parce que les génériques de fin n'intéressent personne. Moi, j'étais resté jusqu'au bout, scotché par cette chanson. J'ai acheté le CD aussitôt, en sortant du cinéma, et l'ai écouté cent cinquante fois de suite. Jeunet m'a permis de l'utiliser : qu'il en soit remercié. Pour la première fois, j'ai travaillé sans compositeur, avec des musiques de sources différentes. En fait, avec ce film, il y a beaucoup de choses que j'ai faites pour la première fois : tourner en noir et blanc, envoyer de la musique sur le plateau pendant certaines scènes, prendre des musiques qui n'avaient pas été écrites pour le film...

Vous mettiez quelles musiques pendant le tournage ?

Marianne Faithfull pendant les scènes de couteaux et Gene Krupa pendant les séances de cosmétiques, de coiffure, d'essayage de robes, pour mettre les comédiens dans l'ambiance. Au bout de trois heures,

ils en avaient un peu marre...

Les zones claires sont particulièrement lumineuses ?

La technique nous permettait d'avoir des blancs très blancs et des noirs très noirs, exactement comme je le voulais, et pas un blanc-gris pays de l'Est années 70. Je rêvais d'un film archi-lumineux, comme j'en ai rêvé pour *Voir la mer*. La *Fille* est pour moi un film à part : des tas d'éléments inattendus le singularisent.

Vous avez retourné deux scènes que vous aviez ratées...

C'est sur ce film que j'ai admis le droit de me tromper et de retourner. Joëlle Hache me prévient habituellement quand quelque chose cloche. Là, par deux fois, elle m'a dit : « Je crois que tu t'es trompé. » La première, c'est la scène de lancer de couteaux où ils font métaphoriquement l'amour. Je l'avais tournée en plein air, et c'était idiot, ça ne marchait pas : cette scène raconte l'histoire d'un couple qui veut faire l'amour de façon irrépensible. S'ils l'avaient vraiment fait, l'auraient-ils fait en plein air, en terrain découvert ? Non, bien sûr, et, très stupidement, je ne m'étais pas posé cette question. La scène a ensuite été réussie. Rater une scène n'est pas drôle mais la retourner est très motivant : chaque fois que ça m'est arrivé, la peur de me planter une deuxième fois a fait de la scène retournée une vraie réussite. Depuis, ça m'est arrivé sur tous mes films d'avoir cette lucidité et cette franchise : jamais personne, jamais aucun acteur, n'a protesté. Et je le fais sans dépasser le temps de tournage, donc les producteurs non plus ne protestent pas.

L'autre scène, c'était celle de la fin, sur le pont de Galata, quand Auteuil va sauter dans l'eau noire et que Vanessa le sauve à son tour. Je ne sais pas pourquoi, j'ai voulu la faire en un seul plan à l'épaule. J'ai tourné comme ça, on est rentrés à Paris et ça n'allait pas : ils n'échangeaient aucun regard, il n'y avait pas d'émotion. Là, le noir et blanc nous a sauvés : on a reconstitué un bout du pont en studio et retourné la scène, ce qui n'aurait pas été faisable avec un film en couleurs.

Istanbul, Athènes ?

On voulait que le film aille vers le sud, la chaleur, la sensualité, et Istanbul me plaisait plus que l'Espagne ou l'Afrique du Nord. Le film passe d'un pont à l'autre.

L'accueil a été bon ?

Nous avons été un peu refroidis par Gilles Jacob qui a refusé le film pour Cannes, trouvant que ça ne marchait plus après la scène de leur séparation. Puis il est sorti avec une presse formidable et assez

unanime, et des entrées jolies, pas mirobolantes mais les gens qui aimaient aimaient passionnément. Jean-Pierre Jeunet adorait, Luc Besson aussi, il était en larmes. Il m'a dit : « En voyant ton film j'ai pris conscience que je n'étais pas assez amoureux de ma femme. » C'est un compliment magnifique. Ce film fait beaucoup d'effet sur les gens qui l'aiment.

Un peu comme Le Mari de la coiffeuse ?

J'ai fait des films plus universels, plus solides, comme *Ridicule*, plus faciles à aimer, alors que le *Mari* et celui-ci sont d'une fragilité extrême. Mais j'ai eu moins de doutes sur la *Fille* que sur le *Mari*.

Et Daniel Auteuil a un César...

Vanessa aussi était nominée, mais elle ne l'a pas eu. J'étais un peu triste pour elle. Elle n'est pas très consensuelle, et pas forcément très aimée dans le milieu du cinéma. Mais bon... C'est la seule fois qu'un acteur a eu un César pour un de mes films. C'est très gratifiant pour le réalisateur d'avoir su porter l'acteur à ce niveau.

Vous dites ça, et pourtant vous affirmez ne pas croire à la direction d'acteurs. Ce n'est pas un peu contradictoire ?

Ce que je peux obtenir d'un acteur ne relève pas de la direction d'acteurs. C'est prétentieux de dire ça. Il faut amener les acteurs à être les meilleurs possibles, mais tout y participe, y compris l'ambiance du tournage. J'aime l'idée quand je me lève le matin que les gens qui viennent avec moi se frottent les mains de bonheur. C'est tellement enthousiasmant de faire un film qu'on ne peut pas le faire sans joie.

C'est une belle idée, mais ça n'explique pas grand-chose. Vos acteurs sont souvent très bons : vous devez bien y être pour quelque chose aussi ?

Nous discutons beaucoup avant, mais pas forcément du film. Je ne leur prends pas le chou avec le passé du personnage, sa petite enfance, etc. Quand le scénario est bien écrit, l'acteur, qui n'est pas idiot, sait ce qu'il a à faire. C'est quand je sens qu'il y a d'éventuels écarts de vue qu'on en parle, mais sur le plateau il suffit d'être au plus près de ce qu'ils sont, les conseiller par petites touches. J'adore les acteurs qui donnent le maximum dès la première prise : souvent je fais trois quatre prises mais, quand la première est la meilleure, je préfère.

1 - *Un amour de sorcière*, de René Manzor, 1996, avec Vanessa Paradis, Jeanne Moreau...

2 - *Noce blanche*, de Jean-Claude Brisseau, 1989, avec Vanessa Paradis, Bruno Cremer...

3 - *Elisa*, de Jean Becker, 1994, avec Vanessa Paradis, Gérard Depardieu...

Rendez-vous manqués

La Veuve de Saint-Pierre

La Veuve de Saint-Pierre a eu une histoire compliquée avant d'arriver entre vos mains ?

Au départ, c'était un scénario de Claude Faraldo qu'avait reçu Épithète quand j'étais plongé dans *La Fille sur le pont*. Ils ont proposé le film à Alain Corneau, qui était libre. Je l'enviais de faire ce film, surtout avec Juliette Binoche et Daniel Auteuil. C'était un film tentant, qui me parlait. Mais j'étais occupé à autre chose.

Et puis un jour, en plein montage de la *Fille*, les producteurs d'Épithète passent me voir et me disent que Corneau abandonne le film pour raisons personnelles (il ne m'a jamais vraiment expliqué pourquoi). Ils me proposent de le réaliser. Tout a dû être repoussé d'un an. Par chance, les acteurs étaient disponibles aux nouvelles dates. Mais le projet allait fatalement changer. C'était difficile pour eux, c'est violent et déstabilisant de se retrouver orphelin de metteur en scène. Auteuil était ravi, mais Binoche ne me connaissait pas : il y a eu un dîner entre elle et moi pour qu'on fasse connaissance. J'avais par superstition réservé dans le même restaurant la table que j'avais prise avec Sandrine Bonnaire pour *Monsieur Hire*. Il a fallu qu'au cours de ce dîner je lui prouve que j'étais l'homme de la situation : elle m'a fait passer une sorte d'examen, je l'ai très bien senti, je ne lui en veux pas une seconde, c'était normal de sa part de savoir avec qui elle s'embarquait. Elle a accepté le fait que je prenne la suite, mais il y a toujours eu quelque chose qui la retenait par la manche : étais-je la meilleure personne pour faire ce film ? J'ai toujours ressenti une vague ombre au tableau, que je ne suis jamais arrivé à dissiper complètement. C'est un bonheur fou d'être avec des acteurs qui vous font entièrement confiance, et je n'ai jamais été sûr que Juliette Binoche me faisait vraiment confiance.

Vous avez changé le scénario ?

Il était à l'origine plus engagé et j'ai voulu gommer des choses qui me semblaient lourdes et didactiques. Je voulais l'orienter vers l'extraordinaire histoire d'amour fou qu'il était pour moi, alors que Juliette se voyait sans doute plus en Jeanne d'Arc dans un film engagé luttant contre la peine de mort. J'ai dit à Épithète que je voulais retravailler, et ils m'ont laissé faire. Je sais que Claude Faraldo n'a pas aimé ce que j'avais fait, mais je ne l'ai jamais rencontré. Je pense que ça n'aurait rien apporté. Je comprenais très bien quelles avaient été ses intentions, mais je savais aussi ce que je désirais modifier, et vers quoi je voulais entraîner le film.

Et cette divergence de vues entre vous et Binoche a pesé sur la suite ?

Dès que je l'entraînais vers le sentimental, elle renâclait. Dans la scène où elle apprend à lire à Emir Kusturica, la promiscuité pouvait être troublante. J'aurais voulu des frôlements de mains, qu'elle susurre, qu'il y ait des regards et je n'obtenais pas ça d'eux, d'elle surtout qui se comportait dans cette scène comme une maîtresse d'école. Je lui expliquais, elle me disait « oui » et elle ne le faisait pas. C'est une scène que j'ai été obligé de retourner, mais je ne suis pas arrivé exactement à ce que j'avais en tête, même si Joëlle Hache a su monter les plans de façon troublante. Il y a eu aussi un problème d'accord avec Daniel Auteuil. Juliette adore faire dix prises. Chaque prise est un mini-laboratoire où elle cherche une vérité qui se dérobe alors que Daniel se donne dès le début et fait trois prises maximum.

Comment les équilibrer ?

Daniel a très bien compris ce qu'il devait faire : il s'économisait dans les premières prises. Il attendait de sentir le moment où Juliette serait proche d'être bonne et calculait comme un coureur calcule son effort. Il a très bien géré cela. Il levait le pied quand il le fallait, et je ne pense pas que Juliette s'en soit rendu compte. Elle travaille au cinéma comme si elle travaillait au théâtre, le principe de la laque chinoise : on trouve un détail de jeu, puis un autre. Ça, je l'ai découvert au tournage, et il a fallu s'adapter.

Et le troisième acteur ?

Corneau ne l'avait pas trouvé. Un moment, Jean Reno a été envisagé mais il ne le sentait pas. Nous n'avions plus vraiment besoin d'une star, et j'ai eu l'idée de chercher parmi les acteurs des films d'Emir Kusturica. En feuilletant *L'Année du cinéma*, je suis tombé sur une photo de lui et, au lieu d'un de ses acteurs, j'ai pensé à lui. On a hésité, puis on lui a envoyé le scénario traduit en anglais. Il a été abasourdi par la proposition, mais il l'a lu. Je l'ai rencontré au bar du Lutetia. Il n'en revenait toujours pas, parce qu'il n'avait jamais été

acteur, mais il aimait le scénario, ses partenaires. C'est lui qui a exigé de faire des essais. Il était très bien, d'une très grande justesse, sans chichis, en étant simplement là. Ses problèmes en français l'ont aidé à composer le personnage. Parfois, il avait tendance à inventer des gags, pour « dédramatiser » disait-il, et il fallait le modérer. Mais c'était tout.

Juliette m'a dit le dernier jour du tournage que jouer avec lui était d'autant plus étonnant que, quand Corneau a lâché, elle avait pensé à lui pour reprendre le film.

Un acteur cinéaste, c'est facile à diriger ?

C'est quarante fois plus facile, il est du bâtiment. Parfois, quand on commençait une scène, la lumière changeait, un brouillard dense nous tombait dessus, et on ne pouvait pas finir la scène. Juliette Binoche ne comprenait pas, nous disait qu'il n'y avait qu'à ajouter des projecteurs. Il fallait lui expliquer que ça n'était pas possible, alors qu'Emir comprenait tout de suite... Ça m'est arrivé avec Jugnot ou Giraudeau : après être passés de l'autre côté, ils avaient compris plein de choses, et étaient devenus les partenaires les plus dociles du monde.

Et son statut, très écorné depuis, de grand cinéaste international ne vous a pas gêné ?

Je l'utilisais comme acteur et pas comme grand cinéaste. Et j'aime bien ses films, mais sans plus. Il est aux antipodes de ce que je fais. On a dû trop lui dire qu'il avait un talent fou. Un créateur devient moins intéressant quand il commence à se prendre pour lui-même.

Nous n'avons eu avec lui qu'une journée épouvantable, la scène du meurtre. Je voulais que cela soit stylisé et tourné en studio, et ce jour-là Emir ne voulait rien entendre. Il était pendu au téléphone avec sa famille, avait des soucis politiques, mettait en cause tout ce que je tournais, n'aimait pas l'acteur qui jouait la victime, contestait l'endroit où je mettais la caméra. J'encaissais et j'essayais de mener la séquence à bien, mais ma haine des conflits me pétrifiait.

C'était son dernier jour de tournage avant de partir pour quinze jours et de revenir. Le soir, nous ne nous sommes même pas dit au revoir et j'étais aux quatre cents coups. Quand il est revenu, on avait encore beaucoup à tourner. Je lui ai dit : « Emir, je suis très heureux de te retrouver. » Je lui ai raconté tout ce qu'on avait fait pendant son absence, et comme un petit garçon il m'a demandé : « Et la scène de l'autre jour, elle est bien ? – Qu'est-ce que tu crois, Emir ? Elle est complètement ratée. » Il m'a dit : « On va la retourner ? – Bien sûr, on

va la retourner », alors il m'a mis la main sur l'épaule en me disant : « Ça va. » Il ne s'est pas excusé mais c'était tout comme... On a retourné cette foutue scène le dernier jour. C'était très angoissant, comme toutes les « retakes », mais ça s'est passé comme dans un rêve, en décors naturels, la nuit, c'est venu très bien, ça avait de l'allure, la scène était réussie et le film était terminé.

Vous avez tourné où ?

En Nouvelle-Écosse, en deux fois, dont une l'hiver pour pouvoir être sur la banquise, puis en studio en France. Nous avons fait un casting canadien à Montréal, qui était un régal. Les conditions météo étaient très compliquées. Quand il a fallu de la neige, il n'y en a pas eu, alors que c'était en plein hiver. C'était la première fois depuis vingt-cinq ans que cela arrivait. Des camions entiers venaient déverser de la neige pour qu'on en ait, et ça fondait tout de suite. Et le froid, c'est affreux. Tout le monde était archi-couvert sous les costumes. Il faisait - 40 °C sur la banquise, Juliette Binoche a fait une allergie cutanée qui empêchait de la filmer, et elle s'est arrêtée de tourner dix jours. Nous sommes malgré tout retombés sur nos pieds mais ça a été compliqué. Le village était fabriqué de toutes pièces, et il a fallu aller le reconstruire là où il y avait de la neige. Ivan Maussion a été une fois de plus formidable, il m'a dit : « Pas de problème. » Avec lui, il n'y a jamais de problème, même quand il y en a cent cinquante mille. Il a démonté tout son village, l'a embarqué sur trois semi-remorques, pour le remonter sur les bords du lac Saint-Jean. La logistique était assez complexe.

Ce décor est finalement peu utilisé...

Un film raconte une histoire, ce n'est pas un documentaire sur un décor. À aucun moment les gens qui voient le film ne savent ce qui est décor et ce qui est construit.

C'était un gros budget ?

Oui, d'autant que les soucis météo ont gonflé la note. Mais tout l'argent est sur l'écran. Le tournage n'a jamais été simple : les bateaux, les chevaux, le froid, des scènes difficiles, comme celle où le café du village est déplacé sur un chariot à roues.

Comme sur la plupart de mes films, hormis Juliette et Daniel qui étaient donc là avant moi, je me suis occupé du casting. Michel Duchaussoy a été une rencontre magnifique. Maurice Chevit, qui commençait à être très âgé, est arrivé là-bas et m'a demandé comment j'avais eu l'idée du Costa-Rica. J'ai pensé qu'il déviassait complètement. En fait, il confondait Costa-Rica et Kusturica.

Daniel Auteuil s'était laissé pousser la moustache et m'a dit en

arrivant : « Et voilà le capitaine. » Il est inouï par la manière qu'il a de plonger dans les personnages. Rochefort dit toujours : « Quand t'as trouvé le costume, t'as trouvé le personnage. »

Cherchez-vous des gueules ? Je pense à Philippe Du Janerand...

Je ne cherche pas des gueules, mais des gens qui impriment la pellicule. Si les acteurs n'ont qu'une scène, il faut qu'ils existent, donc on ne peut pas prendre des gens translucides. Celui qui jouait le bourreau, un Canadien célèbre pour ses émissions de télé pour enfants, avait une tête pathétique magnifique. Quand je rencontre des acteurs, il y en a qui m'inspirent, d'autres non.

La photographie d'Eduardo Serra est assez dure, pas comme celle du Mari...

Le *Mari* est très aquarelle, là c'est effectivement plus dur. C'est une photo très intelligente, très modelée pour un film brumeux et froid.

Le film est très précisément daté, comme Ridicule.

J'ai respecté l'époque, mais je me disais, comme sur *Ridicule* : « Ne te laisse pas subjugué par la reconstitution et sois au plus près des émotions. » La *Veuve* est un film campagnard, et on n'y sent pas comme dans *Ridicule* le poids de la Révolution qui pointe. Une fois qu'on a déterminé les costumes, les uniformes, on a fait le plus gros, en matière de reconstitution. Après, on fait venir de grands bateaux et c'est tout. Quand c'est dit comme ça, ça semble facile. En fait, ça ne l'est jamais.

Il y a un côté passionné, obsessionnel, comme dans le Mari...

C'est ce qui me plaisait beaucoup dans ce projet. Le personnage qui m'intéressait le plus était le capitaine. J'envie et j'admire ces personnages d'amoureux fous. Sûrement parce que inconsciemment je m'en veux de ne pas avoir été un amoureux aussi passionné qu'eux. Le sentiment amoureux, la passion sont des choses très excitantes à mettre en scène.

En même temps, vous ne jouez pas à fond la carte du lyrisme. Il y a une vraie retenue dans la Veuve. Ce n'est pas La Leçon de piano.

C'est drôle que vous me disiez cela. L'été dernier, allez savoir pourquoi, j'ai eu envie de revoir la *Veuve*, et j'ai trouvé le film maîtrisé, mais trop calme, trop poli, avec un métronome intérieur qui ne varie jamais beaucoup. Peu de temps après, avec une de mes filles qui ne l'avait jamais vue, j'ai regardé pour la xième fois *La Leçon de piano*. Et j'ai compris ma douleur. On ne devrait jamais revoir ses propres films. Ça flanque un coup. Bien sûr, la *Veuve* ne se proposait pas d'être *La Leçon de piano*, mais cette dernière nous emmène dans

des endroits inouïs, au milieu du fleuve, alors que la *Veuve* me donne l'impression de rester sur le bord.

C'est parce que ce n'est pas votre nature ?

Ça pourrait l'être, mais c'est une nature dont je pourrais me méfier. Paradoxalement, j'aurais peur d'affadir les choses en voulant les magnifier, et je reste plus volontiers sur une sorte de réserve. On ne peut pas aller contre ce que l'on est. Vous mettez le doigt sur quelque chose de très précis, de très vrai, j'en suis conscient et j'en souffre. Ce sont mes limites. Dans mon cinéma, il n'y a pas de bordel, pas de conflit. Souvent, ça m'énerve.

Mais, quand vous acceptez un sujet comme ça, est-ce que ce n'est pas justement par envie d'affronter vos limites ?

Non, je ne me dis pas ça. J'y vais parce que l'histoire et les sentiments me parlent et avec l'intention de faire ce que je peux de mieux pour ce film, mais sans le désir de tout faire exploser. Après, avec la double projection de cet été, je prends un coup.

Il y a quand même une scène d'amour très lyrique, filmée à travers un entrebâillement ?

Justement. Ils sont en train de baiser sauvagement, et moi je suis dans la pièce d'à côté à regarder depuis une porte entrebâillée...

Au contraire de la rigueur de Hire, et c'est une tendance qui va s'accentuer dans votre cinéma, il y a beaucoup de petits zooms, de petits recadrages.

C'est effectivement moins rigoureux et plus vivant, une réponse à ce système trop corseté que j'avais pu mettre en place. J'ai continué à cadrer au manche, avec une main sur le zoom. Comme ça, j'ai l'impression d'être prêt à tout. J'ai beaucoup tourné à l'épaule. J'avais le sentiment que sur cette île, avec la mer au loin, on allait finir par être soûlés par cette horizontalité : il y avait sous la caméra un niveau à bulle, j'ai décadré souvent et je trouve que ça apporte une instabilité, un vertige auxquels je suis sensible. Je ne l'ai jamais refait. Ce film-ci se prêtait à ça.

Vos personnages sont plus mystérieux que d'habitude. Les sentiments de Nils, ce meurtrier qui attend son exécution, envers Mme La, la femme qui le prend sous son aile, ne sont pas clairement affichés ?

Je vois Nils comme un bon diable qui a fait un jour une énorme bêtise. C'est un pécheur, avec une vie de misère : que dire de plus ? Sa dégaîne raconte déjà qui il est.

Il n'est pas amoureux de Mme La... ?

Je ne crois pas. Mais il est troublé et séduit parce qu'une femme d'un autre monde essaie de l'aider.

Ce meurtre du début, pour vérifier si le tué était « gros » ou « gras », est étonnant...

C'est la chose la plus surréaliste du monde, et ils s'en excusent. Le motif de leur sauvagerie est tellement énorme que ce n'est même plus de la sauvagerie. J'aime bien la scène du procès : on sent tellement leur accablement, j'ai l'impression que tout est dit dans cette scène.

Vous voyez des rapports entre cette société et la cour de Ridicule ?

Non, je n'y ai jamais pensé. La cour de *Ridicule* est une planète Mars fermée au peuple, celle de la *Veuve* est une planète Mars où bourgeoisie et classes populaires cohabitent.

Et vous avez là aussi retourné une scène ?

Oui, en plus de la scène que j'avais ratée « à cause » d'Emir. Il y avait une scène très facile, une des hontes de ma vie. C'était celle où Daniel Auteuil et Juliette sont sur le quai, et regardent au loin le bateau en panne de vent tiré par des barques à rames (ce bateau qui apporte la guillotine). Il y avait sur le quai un empilement de ballots, et je pensais que ça serait bien qu'ils montent là-dessus pour voir loin. En fait, on aurait dit qu'ils étaient au carnaval de Nice, sur le char du roi et de la reine, et aux rushes c'était grotesque, donc on l'a refaite. Simplement.

Ce cheval noir qui court à la fin, c'est une référence au cheval blanc de la fin de Viva Zapata¹ ?

Pas du tout. Je ne suis pas un cinéaste à références. La seule qu'il y ait dans la *Veuve*, c'est quand Auteuil se fait fusiller. L'image de la mer derrière lui qui apparaît au moment où il meurt, je l'ai empruntée à *Pépé le Moko*². Quand Gabin descend de la casbah, il y a des plans de face et de dos de lui et, derrière, la casbah en transparence. Mais à un moment, d'un coup, il est de dos et sur l'écran apparaît la mer. C'est une vision purement poétique. Le jour où j'ai vu ça (après plusieurs visionnages de *Pépé le Moko*), ça m'a subjugué et j'ai eu envie de le faire. J'ai donc filmé Daniel sur un fond vert, sur lequel, en postproduction, nous avons incrusté un plan de vagues. Les producteurs étaient très dubitatifs, et je crois qu'ils le sont toujours, mais moi j'aimais ça.

Comment travaille-t-on une scène aussi souvent filmée qu'une

exécution à la guillotine ?

J'ai eu une seule toute petite idée, en prenant en compte le fait qu'Emir ne voulait pas mettre la tête sous le couperet, malgré les sécurités. J'ai fait un plan très rapide sur Philippe Magnan, artisan de la peine de mort dans le film, qui y assiste seul depuis sa fenêtre, et détourne les yeux quand la guillotine tombe, comme s'il réalisait l'énormité de sa décision. Une exécution à la guillotine a en effet été si souvent filmée qu'on peut se permettre d'être très allusif.

Le film était assez attendu : on avait beaucoup parlé du tournage, des problèmes météo. Et, à sa sortie, ce n'est ni un succès ni un échec...

Il y a eu des maladresses dans la vente du film. Le titre d'abord : la « veuve », c'est quoi ? « Saint-Pierre », c'est où ? Beaucoup de gens n'y sont pas allés à cause du titre, et nous ne nous en sommes pas rendu compte. L'affiche était très belle mais élitiste. Dans d'autres pays, ils ont eu la bonne idée de changer le titre. En Italie, par exemple, le film s'appelle *Un amour ne meurt jamais*, et il a été un très gros succès. Aux États-Unis, l'affiche était explicite par rapport à la guillotine. Moi, malgré les réticences que j'évoquais tout à l'heure, j'aime bien le film car il est à la fois très intimiste et sort parfois brutalement de ce cadre. J'aime bien la scène du déménagement du café, avec cette agitation inhabituelle, j'aime bien la scène avec la charrette après le tribunal : d'un coup, c'est tourné comme un croquis, comme des ratures. J'aimais beaucoup l'alternance entre des choses très posées, très composées, et d'autres tournées presque comme du reportage.

Et c'est aussi à ce moment-là que vous avez fait votre fameuse sortie contre la critique...

Fameuse bien malgré moi... On ne m'entraînera plus jamais sur ce terrain. À l'époque, j'avais eu un coup de sang, et je n'avais absolument pas prévu que cela prendrait cette dimension. C'est très simple en fait : je n'avais pas fait de film récemment, je n'étais plus directement concerné, et je lisais des critiques dans *Libération* ou d'autres, mais surtout *Libération*, très virulentes, avec des accroches et des gros titres vraiment dégueulasses. Il y avait une dérive vers le méchant, le sanglant, l'attaque gratuite. Je n'aimais pas ça, et j'ai écrit une lettre à mes confrères de l'ARP3 en leur disant : « Je trouve que les critiques filent un mauvais coton. Ça vous dirait qu'on en parle ? » Mon idée était non d'allumer une bombe mais de réunir mes confrères pour en parler. J'envoie donc cette lettre d'une page en chargeant l'ARP de la transmettre à ses membres, et le lendemain j'apprends par un ami journaliste qu'elle est arrivée à son journal. Ma lettre (à mon avis, ça a été fait exprès, mais ça, je ne le saurai jamais) avait en fait été diffusée partout, dans toutes les rédactions, les radios, les chaînes

de télé, le Centre du cinéma, et même au ministère de la Culture. Elle a été reprise, publiée, et ça a fait le foin que l'on sait. J'ai été pris dans une polémique qui m'a dépassé. Les confrères qui m'avaient poussé à m'exprimer n'étaient plus là quand je me suis retourné et j'ai dû aller au front tout seul. J'ai été convié à une émission pour discuter avec des critiques mais je n'étais pas armé pour cela. Je ne suis pas un bretteur, je n'aime pas ferrailler. Tout de suite, on m'a opposé des grands mots : remise en cause de la liberté de la presse, tout ça. J'ai compris mais un peu tard qu'on n'avait pas le droit de critiquer la critique. Je n'en parle plus et n'en parlerai plus jamais. Je pense que la *Veuve* a payé aussi cette polémique : la critique a été tiédasse, genre : les paysages sont jolis, Juliette Binoche est très bonne. Mais il n'y a pas eu de vraies critiques.

Et depuis ?

Je ferme ma gueule et ceux qui ne m'aiment pas ne m'aiment toujours pas. Je ne lis plus les critiques. Pas par mesure de rétorsion (ce serait parfaitement ridicule et vain), mais parce que je me suis rendu compte que ça ne me sert à rien. Je n'ai que très rarement lu des critiques qui m'éclairaient. Je les trouve parfois intéressantes sur les films des autres, mais pas sur les miens. Les bonnes ne m'apportent rien, même si c'est agréable. Et les mauvaises font très mal. Donc à quoi bon ? Mes amis me disent : là, on a dit du bien de toi, *Libé* t'a allumé. C'est de toute façon assez prévisible. Les critiques ont une influence nulle sur les films très attendus, et peuvent être utiles sur des films plus fragiles. J'attends d'eux qu'ils fassent ce travail-là. Mais à quoi bon descendre *Les Bronzés 3* puisque tout le monde va y aller de toute façon ? Ne soyons pas injustes : les journalistes de *Positif*, N.T. Binh, Philippe Rouyer, Michel Ciment depuis son « Tirons la chaîne », ont souvent écrit des choses utiles, mais c'étaient de vraies analyses, pas des notules torchées à la va-vite.

Je respecte la fonction. J'ai rencontré une fois une jeune fille qui préparait un mémoire de cinéma. C'était avant que n'explode ma bombinette. Et je lui ai sorti ce vieux cliché, que je croyais juste : « Personne ne dit : "Plus tard je serai critique." On est critique quand on a raté quelque chose. » Elle m'a dit : « Non, moi, c'est vraiment ce que je veux faire », et elle m'a enchanté. Elle adorait le cinéma, elle aimait l'analyser, et ne voulait ni écrire ni mettre en scène. Je lui ai dit : « OK, c'est vous qui avez raison, c'est moi qui suis un con. »

Félix et Lola est sans doute celui de vos films qui est passé le plus inaperçu ?

Hélas... Même pour *La Guerre des miss*, autre échec cuisant, il y a eu nettement plus de promotion et de battage. Je ne sais plus très bien comment l'envie de ce film m'est tombée dessus. Je tournais autour confusément et je crois que c'est en écoutant *Dehors*, la chanson de Bashung, dans ma voiture que le déclic est né. J'ai rassemblé les éléments : la fête foraine, les autos tamponneuses, une fille qui arrive de nulle part. Beaucoup de choses sont remontées à la surface, des choses qui appartenaient en fait à *La Fille sur le pont*... Avec le recul je me rends compte que j'étais très influencé par la *Fille* mais que le résultat est beaucoup moins bien. C'est un ersatz, et ce n'est pas ce que j'ai fait de mieux. L'écriture de Serge Frydman pour la *Fille* était plus intéressante que celle de Klotz et moi pour *Félix*. La seule vraie audace, mais une audace baudruche, c'est le mystère que trimballe le personnage de Lola, joué par Charlotte Gainsbourg.

Justement : c'est ça qui est passionnant, ce dégonflage de l'histoire romanesque...

Mais c'est aussi ce qui est décevant. Raconter l'histoire d'une fille qui, parce qu'elle se trouve banale, est tentée par le romanesque me plaisait. Comme le fait qu'elle finisse par déboussoler Torretton. Mais c'était fragile : je me suis plus appuyé sur le plaisir de tourner dans une fête foraine que sur celui de construire une vraie histoire. Charlotte y joue une fille nourrie de romans de gare et qui rêve d'une vie plus intense. Mais, si c'est vraiment ça le sujet du film, ce n'est pas celui que nous traitons. Si nous nous en étions rendu compte, nous l'aurions mieux cerné.

Vous n'avez pas raconté la bonne histoire ?

Je ne savais pas très précisément quelle histoire j'étais en train de raconter. J'avais des personnages, des ambiances, des scènes. J'aurais en fait dû tourner ce film, me rendre compte quelle était l'histoire que je voulais raconter, et le retourner. Vous parlez si c'est commode... Si *Félix et Lola* avait été un roman, je l'aurais réécrit. Là, hélas... Je n'ai jamais senti qu'il allait être un bide. En fait, il y avait bien ce petit clignotant rouge au fond de mon crâne, qui aurait dû m'alerter, mais je n'ai pas voulu en tenir compte. Il y a eu des avertissements pourtant, de la part des attachées de presse par exemple, qui me disaient à mots couverts que les retours de projections n'étaient pas fameux. Mais j'ai fait celui qui n'entendait pas. De toute façon, c'était trop tard. Ce n'est que quand le film sort et se plante qu'on lève le mouchoir et qu'on se dit : « Bon, voilà, je me suis gouré. » Et je vous assure que ça n'est jamais gai.

Pourquoi ce retour vers Claude Klotz ? L'expérience des Grands Ducs ne vous avait pas éloignés ?

Du tout. J'ai pensé à lui car il a une façon merveilleuse de dépeindre les petites gens. Chez lui, les gens heureux ont une histoire. Comme d'habitude, je lui ai raconté le début et je voulais qu'il me prépare le terrain. Il a fait mieux que ça. J'ai été à la fois fidèle et infidèle à ce qu'il avait écrit. Je ne crois pas qu'il adore le résultat. Lui aussi reconnaît que nous nous sommes un peu trompés. Par ma faute, essentiellement.

Les acteurs n'étaient pas votre premier choix ?

Nous nous sommes posé des tas de questions sur le casting. J'avais pensé à Gérard Lanvin et à Sandrine Bonnaire. Je leur ai donné le scénario. Nous nous sommes ensuite rencontrés, et ils m'ont tous les deux dit la même chose : « Patrice, c'est un film écrit pour nous il y a quinze ans. » Et c'était vrai. Une fois de plus, les acteurs avaient raison. Là-dessus, nous avons cherché des idées avec Philippe Carcassonne, qui produisait le film, en nous disant qu'il fallait trouver Félix et Lola ensemble. À un déjeuner réunissant les nominés des Césars, j'ai vu Charlotte Gainsbourg et Philippe Torreton assis non loin l'un de l'autre. Et ça m'a paru évident. Je connaissais un peu Torreton, et j'aimais son côté Nougaro, en force, cabossé. Dans *Capitaine Conan* il m'avait subjugué. Le tournage s'est très bien passé. La seule ombre au tableau c'est que Charlotte a refusé de se couper les cheveux (toujours mon obsession capillaire...). Je la voulais avec un look d'héroïne de cinéma muet. Elle a refusé. Je me disais : « Ce n'est pas grave, j'en ai maté d'autres. » Mais non, raté. Ça s'est terminé avec une perruque, et ça n'est pas terrible. Une fois le film fini, Philippe l'aimait beaucoup, mais Charlotte moins, et elle a fait peu de promotion. Elle se réservait pour le film d'Yvan Attal qui suivait⁴. Les projections de presse se sont mal passées, et le film est sorti.

Bashung ne joue pas vraiment...

J'étais heureux et intimidé quand je suis allé le trouver. Je lui ai parlé de la chanson, et il a accepté immédiatement. Il a une présence évidente, un peu comme ses chansons : si on les décortique, on n'y comprend rien, c'est de la poésie pure, des mots qui s'entrechoquent, mais c'est là, et c'est indiscutable. Lui, c'est pareil. Il est là, il est fragile, il ne se pose pas trop de questions, il a une forme de maladresse avec son corps, ses gestes, et il ne s'agissait pas de changer ça. On filme cette évidence plus qu'on ne filme un acteur.

Filmer Bashung était très différent de filmer Johnny ?

Oui. J'ai travaillé avec Johnny Hallyday comme un acteur, et en faisant tout pour qu'on oublie que c'est aussi un chanteur. Alors que Bashung joue le double de Bashung. Et ce n'est pas le rôle principal.

Après avoir tourné Le Grand Alibi, qui démarre par un flash-back mensonger, Hitchcock disait qu'il ne fallait jamais filmer un mensonge comme si c'était vrai. Vous faites la même chose avec ce meurtre du début qu'on croit vrai et qui n'est en fait qu'un rêve...

Oui, ce n'est effectivement pas bien. J'aurais dû écouter Alfred. Il y a ça aussi dans *Usual Suspects*. Ça revient à rouler le spectateur dans la farine, et c'est une manière tellement facile de créer du mystère...

Philippe Carcassonne, avec qui vous retravaillez ici, est votre producteur le plus proche ?

Oui et non, car je me suis toujours senti très proche aussi de Christian Fechner, mais nos rapports n'étaient pas du tout les mêmes.

Après l'échec de *Félix et Lola*, qui n'a même pas existé (64 000 entrées France au total, ce n'est rien, d'autant qu'aucune chaîne de télévision n'avait préacheté le film...), après cet échec donc, j'ai eu avec Carcassonne une conversation où il m'a dit : « C'est ma faute, je suis tellement content de travailler avec toi que je te laisse faire ce que tu veux », et nous nous rendions compte tous les deux que nous devons être plus vigilants. J'attends d'un producteur qu'il remette en cause mes envies, les canalise, me refrène. *Félix et Lola* était un petit film pas cher que nous avons fait un peu comme ça, et nous n'aurions sans doute pas dû. Mais cette conversation ne nous aura servi à rien, puisque juste après nous avons fait *Rue des plaisirs*.

Rue des plaisirs

Rue des plaisirs n'est sans doute pas votre meilleur film, mais c'est à mes yeux le plus sous-estimé. Il a été très mal accueilli...

C'était un film assez cher : il a fait 6 300 entrées Paris le premier jour, 250 000 au total, résultat calamiteux, même si cette fois il y avait des préachats télé. Il n'y a eu aucune bonne critique. Un rejet de cet ordre, je ne comprends pas. *Rue des plaisirs* n'est pas du tout un film raté : il n'a pas fait mouche, c'est vrai, mais il n'est pas raté. Il y a dedans des choses que j'aime beaucoup. Serge Frydman avait eu l'idée d'une histoire se passant pendant la fermeture des maisons closes. Cette époque lui plaisait beaucoup. Il m'a dit un jour : « J'ai trouvé un titre très joli : *Rue des plaisirs*. » Je lui ai répondu : « Le titre est formidable, écris le film... »

Même écrit par un autre, le film apparaît comme très personnel, et explore beaucoup de vos thèmes de prédilection : il y a un amour non réalisé et une idée de sacrifice absolu comme chez Monsieur Hire, l'idée de décider tout petit qui on va aimer comme dans Le Mari de la coiffeuse...

Serge Frydman n'est pas étranger à mes films. Nous avons été des amis très proches, et nous nous connaissons bien. Il n'a pas écrit pour aller vers mes obsessions, mais il les a souvent faites siennes, et je me suis effectivement beaucoup retrouvé en le lisant. Que le héros prenne une décision amoureuse comme une évidence, comme un coup de foudre raisonné, par exemple. Je ne lui ai pas demandé de retravailler quoi que ce soit. J'étais très heureux avec le scénario tel qu'il l'avait conçu. Et j'ai adoré faire ce film : j'ai aimé l'époque, les personnages, les décors, les costumes, Laetitia Casta. Mais il me laisse un drôle de goût...

Pourquoi ?

Parce que c'est sur *Rue des plaisirs* que je me suis brouillé avec Serge Frydman. Nous divergions sur le ton du film. Il y a toujours eu un bras de fer entre nous car, comme je vous l'ai déjà dit, il se refuse au sentimental. Il a peur que ce qu'il écrit devienne mièvre. Sur *Les Grands Ducs*, ce n'était pas grave. Sur la *Fille*, j'ai été beaucoup pardessus son épaule, et il a suivi. Mais, sur *Rue des plaisirs*, je l'ai laissé écrire librement, et après, au tournage, j'ai fait en sorte que le film ait du cœur, du sentiment, qu'il soit émotionnellement riche, et il n'a pas apprécié.

Surtout il n'a pas été d'accord avec le choix de Laetitia Casta. Elle n'avait fait que le premier *Astérix* et *La Bicyclette bleue*, qui n'avait pas encore été diffusée, et elle n'avait une image ni très bonne, ni très définie. Mais j'avais vu des petits bouts de *La Bicyclette bleue* au montage et je l'avais trouvée très bien. Quand je me suis dit : « Ça pourrait être elle », je l'ai rencontrée, et j'ai vraiment adoré cette rencontre. J'en ai avisé Frydman, que l'idée a rendu furieux. Timsit et Elbaz n'étaient pas non plus à son goût. Il m'a dit : « Je pense que tu fais une énorme bêtise », et il m'a envoyé une lettre de rupture. Je ne suis même pas sûr qu'il ait vu le film.

L'intégrité artistique a été plus forte que l'amitié ?

Dans ces moments-là, on ne peut pas se dire : « Il faut reculer le film, je dois me rabibocher avec mon copain. » Et, n'en déplaise à Serge, je trouve Laetitia Casta formidable de justesse. C'est vraiment une très bonne actrice, très intuitive. Et elle voulait tellement être à la

hauteur de la confiance que je lui faisais ! Un jour, personne ne la trouvait au moment de tourner. Je la cherche sur le plateau, et je finis par la décrouvrir, blottie derrière une feuille de décor. Elle sanglotait parce qu'elle avait peur de ne pas arriver à me donner ce que j'attendais d'elle. Je l'ai prise dans mes bras, et je l'ai consolée comme une enfant. Il y a des moments délicieux dans le métier de réalisateur...

Et vous avez douté de vos choix pendant le tournage ?

Non, c'était même plutôt stimulant. Je voulais prouver à Serge qu'il s'était trompé. Mais nous n'en avons jamais reparlé. Il est assez ombrageux. Quand il est buté, il est buté. Quelque chose entre nous s'est cassé. Ça reste un type très bien.

J'ai toujours été gêné par sa tendance au mot d'auteur. Il y en a plusieurs dans Rue des plaisirs. Par exemple, lorsque la prostituée dit : « Quand on travaille avec son cul, on a un sacré bagage derrière soi. »

Tout ça vient d'Audiard. Bertrand Blier vient d'Audiard, via son père Bernard Blier. C'est vrai qu'à cette époque on engageait des dialoguistes et ils n'écrivaient pas des dialogues pour se contenter de faire dire « passe-moi le sel ». J'aime que les personnages des films ne parlent pas comme dans la vie. Il y a des mots d'auteur aussi dans la *Fille* mais, comme le film est inspiré, ça passe tout seul. Dans *Rue des plaisirs*, le film est moins brillant alors ils ressortent plus.

Et vos deux autres choix de comédiens, vous les revendiquez autant que celui de Laetitia Casta ?

Je devais quelque chose à Patrick Timsit depuis *Les Grands Ducs*, et je l'aime vraiment bien. Il correspondait au personnage. Dans le film, pourtant, il reste trop à la surface des choses. Ce n'est pas quelqu'un de très sensuel. Il est un peu raide avec ses mains. Ses caresses ont un côté fabriqué, il ne se lâche pas. Dans la scène du massage, j'aurais aimé faire la doublure mains : on ne peut pas dire à un acteur de mieux faire ça, c'est dur. J'avais eu le même problème avec Michel Blanc pour *Monsieur Hire* : dès qu'on coupait, il écartait sa main de la peau de Sandrine, il n'y avait même pas la plus petite inertie du geste. Là, c'était pareil. Ça ne se voit pas, mais moi je le sens. Et, si ça avait été mieux fait, le spectateur aurait été plus troublé. Il y a certaines choses au plus profond de l'acteur qu'on ne peut pas remettre en cause. Heureusement, d'ailleurs : on n'engage pas un acteur parce qu'il est une marionnette dont il suffirait de tirer les fils, mais parce qu'il est lui. Mais, s'il a des limites, on ne peut pas les faire sauter. Personne ne peut tout jouer.

Et Vincent Elbaz ?

J'ai beaucoup cherché pour son personnage, et je l'aimais bien dans les films des autres. Il avait une fougue, quelque chose de fantasque qui me plaisait et qui est efficace dans le film. Mais il a atteint depuis une aisance de comédien qu'il n'avait pas à l'époque, et il aurait été mieux si nous avions fait le film aujourd'hui.

Vous vous rendiez compte de ces faiblesses sur le tournage ?

Oui, mais je pouvais juste espérer que ça ne se verrait pas trop. Marielle disait : « Pour moi la direction d'acteurs, c'est le metteur en scène qui me dit "plus vite" ou "moins vite". » Il a raison : on peut agir sur un rythme, une position, mais les sentiments doivent être ressentis. On ne peut pas le faire à la place de l'acteur. Je me rendais compte que Patrick fabriquait sans ressentir vraiment les choses et moi je ne sais pas comment faire pour qu'un acteur ressente profondément. C'est une question de personnalité. Le vécu, le ressenti, toutes ces choses qui nous font, si ça n'y est pas, ça n'y est pas.

Et vous ne testez pas ça avant ?

Non. Quand je rencontre un acteur, je ne fais pas d'essais, je fais confiance. Si j'avais fait des essais avec Timsit, je l'aurais sans doute quand même engagé en me disant : « On travaillera sa sensibilité au tournage. » Mais attention : Timsit n'est pas mauvais dans le film. Il est juste pas très habité. Je revendique à fond le choix de Casta, je reconnais que Timsit et Elbaz auraient pu être meilleurs. Mais je ne vois pas à qui d'autre j'aurais pu confier ces deux rôles.

Et Catherine Mouchet ?

J'avais bien sûr vu *Thérèse*, mais je l'avais aussi trouvée formidable dans *Ma petite entreprise* où elle était la secrétaire de François Berléand. J'étais très heureux d'entendre sa voix, son phrasé, et je trouvais amusant que sainte Thérèse de Lisieux joue une prostituée. Quand je l'ai rencontrée, elle ne s'attendait pas à ça, et a été partante tout de suite. J'aime beaucoup le trio qu'elle fait avec ses deux consœurs sous les parapluies. Ces trois femmes racontent l'histoire comme elles la raconteraient à un enfant. J'adorais cette idée, et je ne l'avais fait dans aucun film. Mais à l'arrivée ça tuait l'émotion. Après coup, avec Carcassonne, en faisant le bilan de l'échec, nous avons supposé que ce principe de narration, avec ces trois femmes qui ponctuent le film et le terminent, n'avait pas plu. Ce n'est pas très confortable pour le public car il n'entre jamais vraiment dans

l'histoire. C'est cette fameuse distance que voulait toujours mettre Frydman. Mais je ne lui jette pas la pierre : j'avais adoré ça à la lecture.

Vous évacuez tout le contexte social, ce qui est aussi une constante de votre cinéma ?

C'est une des choses que l'on m'a beaucoup reprochées : montrer un bordel comme si la vie y était plutôt sympathique, une vision idéalisée de chromo. C'est vrai que, par goût, je privilégie toujours le sentimental au social. Les deux pourraient cohabiter, je sais bien, mais dans mes films j'ai envie de rêver, de montrer la vie plus belle qu'elle n'est. Je préfère montrer des jolies choses. Mais je suis conscient du ridicule et du dérisoire de mes propos, surtout dit comme ça...

L'engagement ne vous a jamais tenté ?

Sincèrement, non.

C'est pour cela que beaucoup de vos films se passent dans un monde clos, à part : club de vacances, bordel, salon de coiffure, appartement de comptable, île du bout du monde, music-hall, fête foraine, cour du roi...

Oui, un monde clos, un monde à part, déconnecté de la réalité sociale et politique. C'est vrai. Ce n'est pas conscient : je m'en rends compte là, au fil de nos discussions. Mais pour autant je ne dirais pas : « Ce n'est pas bien, il faut que je change. » J'ai envie de mettre en scène des personnages du quotidien mais de leur offrir une vie plus facile et plus idéale que celle qu'ils auraient dans un film réaliste. J'ai toujours le goût d'enjoliver les choses. Je conçois cependant très bien que cela paraisse vain à quelqu'un qui se veut témoin de son temps.

Le film est ponctué de « trucs » artificiels : la maquette de Paris, les filles en carton qu'on jette à la rue ?

Ce sont de petites fantaisies. Celles-ci sont très visibles. Elles me plaisent car elles donnent de temps en temps des coups de diapason qui disent bien que ce film n'est pas réaliste, que c'est un livre d'enfants pour grandes personnes, qu'on n'est pas dans la vraie vie.

De même votre refus de montrer les scènes d'exercice de la prostitution ?

Soit je montrais les filles folles de joie d'exercer leur métier, ce qui était pour le coup totalement irréaliste, soit je restais juste évocateur et ne montrais rien, ce que j'ai fait.

Tout a été fait en studio ?

Pratiquement. Nous avons investi une centrale EDF désaffectée, un truc énorme, une ville dans la ville, y avons construit des décors en nous servant des éléments existants. La rue, par exemple, c'est un bout de centrale EDF. Il y faisait hélas très froid. Mais j'ai adoré tourner des séquences très stylisées, comme celle du pont de chemin de fer ou le décor de la maison noyée dans le brouillard. Ivan Maussion a, une fois de plus, fait des merveilles. *Rue des plaisirs* est sans doute le film sur lequel la mise en scène purement décorative m'a le plus emballé. Ce qui est peut-être aussi une de ses limites.

Comme dans beaucoup de vos films, un des héros aime plus qu'il n'est aimé ?

C'est vrai. La seule vraie harmonie amoureuse se trouve dans *Le Mari de la coiffeuse*. Là, c'est Cyrano et Roxane, ou le ver de terre et l'étoile. *Confidences trop intimes* est plus équitable. *La Fille sur le pont* aussi. Je ne suis pas pour autant un pessimiste par rapport au sentiment amoureux, mais, les gens heureux n'ayant pas d'histoire, j'ai peur qu'il y ait peu de dramaturgie.

L'Homme du train

Tourner avec Johnny Hallyday vous tentait depuis longtemps ?

C'est lui qui me l'a proposé. Nous nous sommes rencontrés en coulisses avant une cérémonie des Césars où il devait remettre une statuette à Godard et moi à je ne sais plus qui. Il m'a serré la main, et il s'est présenté ! Johnny Hallyday ! Puis il m'a parlé de mes films, qu'il connaissait bien, et m'a mis la main sur l'épaule en me disant : « Un jour, j'aimerais être filmé par vous. » Cette formule m'avait plu, elle était particulière, pas banale en tout cas. Nous avons ensuite passé la soirée ensemble au Fouquet's et, malgré son état d'ivresse, nous avons parlé de façon informelle d'un film possible. Quelques mois plus tard, à ma grande surprise, alors que j'étais persuadé que ce soir-là il était complètement à l'ouest, il m'a tout ressorti...

Vous étiez un fan ?

Non. Mais je l'aimais bien. Le personnage m'intéressait mais je n'aurais jamais eu par moi-même cette idée (je vous ai dit qu'il fallait parfois me donner un déclic que je n'aurais pas eu tout seul). Son côté cabossé, survivant de tant de choses, est bien évidemment passionnant

à filmer, mais je n'avais aucun embryon d'histoire. Parce que avec Johnny tout seul je n'arrivais à rien. Un jour, j'ai eu l'idée d'une rencontre entre lui et Jean Rochefort, et j'ai commencé à rêvasser autour de ces deux acteurs. Le début de l'histoire s'est alors tricoté très vite, et j'en ai parlé à Claude Klotz. Nous avons déjeuné ensemble, son œil s'est allumé et, un mois plus tard, il me livrait un scénario très abouti, auquel je n'ai pas beaucoup touché.

Il a écrit un livre en parallèle ?

Une novélisation qu'Albin Michel lui avait demandée. Le livre n'est pas mal et ne fait pas double emploi avec le film. Ça a été son dernier livre signé Claude Klotz, tous ceux qui ont suivi l'étaient sous le pseudonyme de Patrick Cauvin⁵.

Comment filme-t-on Johnny Hallyday ?

Il était enchanté du scénario et du personnage, et avait beaucoup le trac de se retrouver face à Jean Rochefort. C'était un film important pour lui. Il a été extrêmement professionnel, présent aux aurores au maquillage, connaissant son texte au rasoir, ne buvant pas pendant le tournage, drôle, attentif, confiant, généreux. C'était très agréable dès qu'il était là. Et il a une photogénie, une gueule, une voix... Nous sommes devenus assez amis. Humainement, c'est un type bien. Sa cour n'a pas été envahissante. Il avait juste un chauffeur et un garde du corps parce que, même à Annonay, en Ardèche, Johnny c'est quand même Johnny.

Vous vous êtes délogé facilement de sa mythologie ?

Je me répétais tous les jours « Je ne fais pas un film avec Johnny », comme je me disais : « Je ne fais pas un film historique » en tournant *Ridicule*. Je travaillais avec un acteur sympathique, plutôt timide et plein de bonne volonté. Il est star depuis quarante ans, mais ça le dépasse. À Annonay, un film qui se tourne, c'est déjà un événement, mais un film avec Johnny Hallyday, c'est dingue ! Nous ne sommes pas arrivés comme des conquistadors, les gens pouvaient assister au tournage, et ils venaient de toute la région pour ça. Johnny est un homme qui ne peut pas marcher dans la rue les mains dans les poches. On n' imagine pas ce que ça représente : il se gratte le nez, tout le monde est au courant. À Annonay, dès qu'il arrivait, les gens criaient « Johnny ! Johnny ! » et il devait s'engouffrer dans la maison sans avoir pu signer les deux mille cinq cents autographes quotidiens qu'on lui demandait. Quand nous tournions dans la rue, nous interdisions le passage et il pouvait se balader en toute impunité en regardant les devantures, ce qu'il ne peut jamais faire d'habitude. Il adorait. Un jour, nous marchions tous les deux dans une rue bloquée pour le

ournage, il aperçoit un petit canif nacré dans une vitrine, et il me dit : « On voit de jolies choses dans les vitrines... – Ça ne t'arrive jamais ? » je lui demande. Et il me répond : « De faire les vitrines ? Non, jamais. » C'est une vie très bizarre, la vie de Johnny...

Il a une image publique d'abruti : le « ah que »...

Il est très loin de l'être. Humainement, il est fidèle, chaleureux, et a sur les épaules depuis tant et tant d'années ce poids effarant qui lui donne une certaine tristesse. Ça le rend à la fois extrêmement attachant et un peu pathétique. Et je sais que ce film a été important pour lui parce qu'on a dit du bien de lui comme acteur. Quand le film a été présenté au Festival de Venise, il m'a même dit que le jour où il a été très applaudi était le plus beau jour de sa vie. Parce que ce soir-là c'est comme acteur qu'on l'applaudissait. Il a toujours voulu être acteur. Le milieu du cinéma n'a pas beaucoup d'estime pour lui et ses fans ne sont pas très intéressés par son travail de comédien. Il a finalement peu de propositions.

Jean Rochefort a été plus difficile : il revoyait le texte tout le temps, faisait des remarques en marge, modifiait les dialogues. Ses suggestions n'étaient pas forcément bonnes, et ça me semblait une prise de pouvoir un peu envahissante par rapport à Johnny qui, lui, respectait scrupuleusement son texte. J'ai parfois accédé à ses demandes pour acheter la paix, mais je n'ai rien laissé passer qui m'aurait déplu. Tous les deux se sont très bien entendus, je crois qu'ils avaient le trac l'un pour l'autre. Mais ils sont de la même famille de comédiens. Aucun ne demande d'explications psychologiques. Ils sont immédiats, instinctifs : ils jouent et, si ça ne va pas, on modifie.

Bien que ce soit une histoire d'amitié, cela démarre comme un coup de foudre : un seul coup d'œil, et Rochefort veut à tout prix se rapprocher de Hallyday... Ces moments d'approche plus lents, qui sont souvent au début d'une relation, ne vous intéressent pas pour que vous les évacuez si souvent ?

Ce qui m'intéresse, c'est le déclic et ensuite l'appropriation. Dans *L'Homme du train*, c'est ça. Rochefort est attiré par le contraire de ce qu'il est.

Le côté homosexuel de la relation n'est pas mis en avant ?

J'y ai souvent pensé. J'en ai parlé à Rochefort et il a été stupéfait de cette interprétation possible. Nous avons gommé tout ce qui risquait de pousser le film dans cette direction, qui nous semblait fausse. On peut lire le film avec ce filtre, mais ce n'est pas l'histoire que nous avons racontée.

Ça ne vous semblait pas intéressant à explorer ?

Si, mais c'était une autre histoire. Je ne racontais pas cela, et l'introduire aurait pu faire dérailler notre affaire. Cette hypothèse ne peut pas être un avatar inconscient : ou on la traite ou on ne la traite pas. Leur relation est faite d'effarement et d'admiration. Ça s'installe tout doucement.

La lumière chaude des dedans s'oppose à celle froide du dehors.

Chez Rochefort, nous voulions des teintes ocre, chez Hallyday du bleu métallique. Quand ils commencent à se fréquenter, nous souhaitions mélanger les deux. Mais c'était très compliqué à réaliser, donc c'est un peu resté dans notre tête. Ça fonctionne bien au début, moins ensuite. Ce n'est pas un film naturaliste. Nous avons bidouillé l'image, qui est un peu dénaturée. Je voulais être dans un ailleurs, qui nous autorise aussi une fin aussi biscornue.

Y a-t-il du M. Hire chez Rochefort ?

Je n'y ai jamais pensé, mais je n'en suis pas sûr : Hire est dans l'introversion alors que Manesquier a envie des autres, est ouvert, avenant. Sa solitude l'ennuie, il la subit, alors que Hire se sent assez bien dans la sienne.

C'est pourtant un film très simenonien ?

Là, je suis d'accord, mais je l'ai fait sans jamais y penser. L'influence est pourtant évidente. Simenon est un auteur que Klotz adore, et même le titre est simenonien. Mais l'extrême noirceur de Simenon n'est pas là : il y a aussi de l'humour, de la légèreté, une manière d'appréhender la vie presque cocasse.

Et un côté western ?

Oui, il y a des figures imposées : le saloon et le bar, la bagarre. Klotz s'en rendait très bien compte, beaucoup plus que moi. Mais j'ai tellement le nez sur ce que je fais que je ne vois pas toujours tout.

Vous avez beaucoup tourné en province ?

Ah oui, uniquement, et c'est tout ce que j'aime. Je me sens si peu parisien. Quand j'ai fait *Mon meilleur ami*, nous n'avons tourné qu'à Paris, et souvent dans mon propre quartier, et ça ne me plaisait pas. J'aime bien tourner dans des lieux que je ne connais pas, fût-ce en studio, or je connais trop bien Paris. Et tourner dans le métro n'excite pas mon œil.

La fin surligne beaucoup ce qui avait déjà été dit ?

Cette fin n'existait pas dans le scénario, qui se terminait sur les deux morts. Avec Carcassonne, ça nous a paru impossible. C'était trop noir, trop fermé. J'ai posé la question à Klotz : comment avoir une fin optimiste et qu'ils meurent quand même ? C'est lui qui a eu cette idée du dernier rêve, au-delà de leur mort, qui leur fait pousser au maximum l'envie qu'ils avaient de devenir l'autre. Il y a là une torsion scénaristique et stylistique qui m'intéressait beaucoup, avec cette image de la sortie de prison où chacun passe sur le trottoir de l'autre. L'affiche française, assez austère, n'a d'ailleurs jamais été reprise à l'étranger, où cette image des deux silhouettes se croisant à la sortie de prison a presque toujours été déclinée. Il y a des tas de gens qui n'ont pas compris cette fin, beaucoup ont cru qu'ils s'en sortaient pour de bon. En fait les gens qui ont compris ce que je voulais faire sont assez rares.

L'accueil critique a été très bon.

Oui. Le film a été sélectionné à Venise, Johnny a eu le Prix Jean Gabin. Mais les entrées m'ont une nouvelle fois crucifié. Le premier mercredi, à 14 heures, on m'annonçait finir aux alentours de 15 000 entrées à Paris, ce qui était plutôt pas mal, puis c'est passé à 10 000, résultat plus limite, et finalement ça a été 6 300, le même chiffre que *Rue des plaisirs*. Quand Richard Pezet de Pathé m'a annoncé le chiffre final de cette première journée, avec une tête de circonstance, j'ai eu l'impression qu'il me plantait un couteau dans le ventre. Nous buvions des coups au restaurant avec Johnny, plutôt euphoriques, et en une fraction de seconde tout a basculé. La violence de ce métier, c'est ça. Travailler un an sur un film et prendre en pleine figure son insuccès, ce n'est pas une petite déception morale, c'est un KO physique. Et, même après en avoir encaissé plusieurs, je ne m'y fais pas.

1 - *Viva Zapata*, d'Elia Kazan, 1952, avec Marlon Brando...

2 - *Pépé le Moko*, de Julien Duvivier, 1936, avec Jean Gabin, Mireille Balin...

3 - Société civile des auteurs, réalisateurs et producteurs.

4 - *Ma femme est une actrice*, d'Yvan Attal, 2001, avec Charlotte Gainsbourg, Yvan Attal...

5 - Claude Klotz est mort à l'été 2010.

Audaces

Confidences trop intimes

Confidences trop intimes est le premier d'une série de films que vous n'initiez pas...

Un projet de scénario signé Jérôme Tonnerre et que voulait produire Alain Sarde me tombe entre les mains. C'était un embryon, vingt-cinq pages. Sarde me l'avait proposé, ainsi que le *Nathalie* qu'allait réaliser Anne Fontaine. Je ne me reconnaissais pas totalement dans *Nathalie* alors que *Confidences trop intimes* me parlait, même si je ne connaissais rien à la psychanalyse. Il y avait un quiproquo, presque une situation de vaudeville, qui me séduisait. J'ai rencontré Jérôme Tonnerre, dont je faisais la connaissance, et j'ai bâti avec lui les grandes lignes d'une histoire, comme je l'avais fait avec Frydman. À ceci près que Tonnerre est très partageur alors que Frydman est très personnel. Il avait peur de s'en tenir aux deux personnages principaux et d'ennuyer le monde. Il m'avait demandé s'il pouvait ajouter des péripéties, des détails de la vie de l'immeuble, des voisins de palier, etc. Je l'ai laissé faire, car son doute était légitime. Et je me suis rendu compte au montage que tout ça était inutile et ne faisait que nous détourner de l'essentiel. Nous avons coupé plusieurs scènes. C'est toujours très difficile. Après, il faut expliquer aux acteurs et actrices de ces scènes pourquoi leurs prestations ont disparu.

Les acteurs étaient déjà prévus ?

Luchini était là dès le début. Je ne le connaissais pas. Et j'avais très envie de retrouver Sandrine Bonnaire. J'aime bien ces castings dont une moitié me rassure alors que l'autre m'est inconnue. Je fais beaucoup ça. On évite de ronronner, et on a des alliés en cas de mauvaise surprise.

Et la surprise fut bonne ?

Depuis vingt ans, Luchini est en analyse. Il connaît très bien ce

monde-là. Il était presque conseiller technique alors que Duchaussoy, qui jouait le vrai psy, n'y connaissait rien. Pas plus que Tonnerre ou moi, d'ailleurs. Il intervenait sur la position du divan, le matériel. En préparation, il a beaucoup aidé. Sur le scénario, il a été très attentif, un peu tatillon parfois.

Fabrice Luchini est évidemment quelqu'un d'envahissant. Il avait peur d'être « déluchinisé ». Ça a été beaucoup plus facile de faire jouer M. Hire à Michel Blanc que William à Fabrice Luchini. Au début, il était très agacé par la complicité entre Sandrine et moi. La plupart des techniciens étaient des familiers de mes films. Fabrice avait peur d'être la pièce rapportée. Entre les prises, il faisait un show étourdissant (imitations et autres), comme pour se constituer un public, des alliés. En réglant des plans, on entendait à l'autre bout du plateau des éclats de rire, et on se disait : « Ça y est, Luchini met l'équipe dans sa poche. »

Nous avons eu un conflit, un vendredi soir. J'étais en train de travailler sur la mise en place des semaines suivantes. Luchini est aussi bruyant que brillant, il parle fort, et on n'entendait que lui. J'ai eu le malheur de montrer un mouvement d'humeur. Il m'a dit : « Qu'est-ce qu'il y a ? » et je lui ai répondu : « Tu fais beaucoup de bruit. » Alors il est parti en claquant toutes les portes, les unes après les autres, et en hurlant contre moi. J'étais ratatiné. Dans ces moments-là, je ne sais plus comment faire. J'aurais dû aller frapper à sa loge, mais j'ai aussi ma fierté, et je n'ai pas voulu faire ma « Pomponette ». Nous avons arrêté la mise en place. J'ai passé un week-end horrible. Le lundi, Fabrice était là, comme si de rien n'était. Avec lui, c'est l'ardoise magique, tout est oublié. Mais moi, j'ai besoin d'une longue convalescence après des dérapages comme celui-ci, et le seul fait de lui dire bonjour le lundi a été une épreuve. Je suis trop fragile. J'ai peu connu de caprices et de conflits parce que je m'ingénie à éviter la naissance du moindre rapport de force. Avec Bohringer, j'ai eu des bons jours et des mauvais jours, avec Binoche ça n'a pas toujours été simple... mais c'est tout. Pour travailler dans le conflit, il faut avoir une très haute idée de soi-même et être très sûr de son talent. Je n'ai pas cette certitude. Au nom de quoi donc pourrais-je me braquer et dire « c'est comme ça et pas autrement » ? Arriver sur un tournage avec tous ses doutes et devoir en plus composer avec les états d'âme d'un acteur, ça me tue.

Mais en même temps vous allez au bout de ce que vous voulez...

J'obtiens ce que j'ai en tête, c'est vrai, mais jamais par la force. Je ruse, je fais trois fois le tour, j'amène les acteurs où je veux même s'ils croient que ce sont eux qui mènent le jeu. Les films ne m'ont jamais

échappé, même quand ils ne sont pas bons.

La psychanalyse ne vous a jamais tenté ?

J'ai un rapport attirance-répulsion à elle : je comprends ce que ça a d'important, mais j'ai l'impression qu'on y entre pour un oui ou pour un non et que c'est une échappatoire dangereuse. Si les zones d'ombre qui me tourmentent parfois sont éclairées, qu'est-ce que je vais devenir ? Est-ce que ce n'est pas grâce à ça aussi que j'arrive à alimenter certains films ? Je n'ai donc jamais sauté le pas.

Le générique est très beau, avec ce long plan sur le papier peint...

J'adore ce générique. Mon idée était de m'appuyer sur le papier peint gaufré un peu marron du couloir, comme un fond de générique traditionnel, et qu'on se rende compte après le dernier nom, quand la caméra panote, que ce fond était le papier peint du couloir en perspective. Quand je trouve ce genre d'idées toutes simples, je suis plus qu'heureux. Je m'en suis resservi pour *Mon meilleur ami*. Je n'aime pas trop les génériques à la Saul Bass¹ qui sont déjà un spectacle en soi, qui font leur intéressant, malgré le talent manifeste de cet homme.

Et ce décor ?

Tout a été fait en studio. J'avais envie d'un couloir démesuré avec au centre l'escalier. Je le voulais étroit aussi. J'étais fou de joie en voyant le couloir idéal que Maussion m'avait construit : j'aurais pu tout tourner là, ça appelait des lignes de fuite formidables en Scope.

La musique est très présente, et ce dès le début...

C'est une partition de Pascal Estève. J'avais fait *Yvonne* et la *Veuve* avec lui et je lui avais dit : « Je voudrais une musique qui rôde au ras du sol, comme la fumée des spectacles de music-hall, comme une moquette épaisse, qui nous prenne les chevilles », et il a exactement compris ce que j'avais en tête. Après, malheureusement, nous nous sommes fâchés de manière très durable. Quand nous avons monté *Confidences trop intimes* au théâtre avec sa musique, son nom a été oublié sur l'affiche, énorme bêtise incontestablement, mais pure étourderie. Et aussitôt, avant même que je puisse lui parler et voir avec lui comment nous pouvions rattraper le coup, il nous a envoyé son avocat, nous interdisant d'utiliser son œuvre. C'était à quatre jours de la première, j'ai été obligé d'aller chercher en catastrophe de la musique de stock, et j'ai d'ailleurs trouvé des choses magnifiques. Mais on ne fait pas ça, après trois films ensemble, et en principe une certaine amitié. J'ai vraiment trouvé ça aberrant et bête : je n'ai

jamais eu avec personne de rupture aussi nette et aussi définitive.

La mise en scène a au début ce côté tremblotant que vous affectionnez de plus en plus, pour devenir plus stable au fur et à mesure qu'avance le film ?

J'étais inquiet en abordant ce film. J'ai toujours eu la hantise des scènes à table, que je ne sais jamais trop comment tourner, et là ils sont tous deux autour d'un bureau pendant une heure et demie. Je me disais : « Comment vais-je m'en sortir ? » J'ai eu trois idées : 1. Le film doit partir de l'ombre pour aller vers la lumière, et j'ai demandé à Eduardo Serra d'aller en ce sens, au fur et à mesure des scènes, pour finir au soleil du sud de la France ; 2. Sandrine Bonnaire doit être de moins en moins habillée, comme un artichaut à qui on retire ses feuilles ; 3. Le début doit être tourné caméra à l'épaule, une mise en scène agitée qui correspondra à son état à elle, et plus le film avancera plus elle sera apaisée et plus la mise en scène se posera, plus les plans seront fixes et calmes. J'ai commencé le film bardé de ces trois principes. C'est très important de trouver ce genre de choses. Aussi dérisoire que cela paraisse, ça rassure, on sait ce qu'on fait et pourquoi on le fait. Ça prend du sens.

Il y a, là et encore plus dans Mon meilleur ami, un mépris un peu gênant pour les seconds rôles : la concierge devant sa télé, le prof de gym caricatural et convenu. L'affection pour les petites gens de Claude Klotz est loin...

Claude Klotz a ce goût pour les petits et les sans-grade que je partage, et sait les croquer avec affection. Ce talent me convenait. Jérôme Tonnerre a tendance à les caricaturer pour être sûr qu'ils existeront. Je trouve ça un peu dommage en effet, mais aller contre était difficile. Je me suis laissé embarquer parce que c'était la tournure d'esprit de Jérôme. Ça ne me paraissait pas non plus très grave. J'avais le nez sur d'autres choses.

Les histoires parallèles ne sont pas non plus très crédibles : Anne Brochet et Fabrice Luchini n'ont rien en commun, la scène où ils recouchent ensemble est assez improbable. Et c'est un peu la même chose entre Auteuil et Élisabeth Bourguine dans Mon meilleur ami, où on ne comprend guère ce qu'elle peut lui trouver ?

C'est juste. Je n'avais pas fait ce rapprochement. Mais cela me semble moins vrai d'Anne Brochet dans *Confidences*. Son affection pour William ne me paraît pas aussi illusoire. Il y a vraiment du sentiment.

Ce ne sont pas ces moments-là qui me gênent dans *Confidences*. C'est celui où Luchini danse. Là, il n'est plus le personnage, il est Fabrice

Luchini. C'est ma faute, mais ça m'énerve de ne pas l'avoir vu : nous étions trop subjugués par son extraordinaire aisance, et avec le recul c'était une ânerie. La scène passe parce qu'il plaît, mais j'aurais dû la couper.

La métaphore sexuelle est encore plus subtile que dans La Fille sur le pont : elle s'allonge sur le divan, et c'est tout. En fait, ils font l'amour avec les mots comme les héros de Ma nuit chez Maud ?

Oui, et Luchini est un acteur rohmérien amoureux des mots. Tout ça se tient.

L'intime de leurs confidences se limite au sexuel. N'est-ce pas une facilité ?

Je ne crois pas. Je pense que des confidences ne peuvent être « trop intimes » que si elles sont sexuelles. Pour William, il n'y a que ça de troublant. Moi-même, j'aimerais écouter des secrets féminins, être l'Homme invisible et entendre des femmes parler de nous. Nous n'aurons jamais accès à ça. Ce que j'adorais dans le scénario, c'est que Sandrine continue de venir même quand elle apprend que William n'est pas psychanalyste : cette idée-là me paraissait aveuglante d'intelligence.

La fin ne les voit pas passer à l'acte...

Nous nous sommes très vite aperçus que le charme s'évanouirait si nous les montrions au lit. Je trouve que Luchini n'est pas un personnage sexué, et l'erreur de la scène où il recouche avec Anne Brochet est de le montrer au lit demi-nu. Son absence de sensualité rendrait inconvenante une étreinte. Un attouchement, quel qu'il soit, aurait porté préjudice à leur histoire d'amour.

Le happy end...

... me paraissait indispensable. On ne pouvait pas les laisser comme ça, les faire se séparer, et qu'ils ne se retrouvent pas.

Le dernier plan, vu de dessus, est bien évidemment le pendant de celui du Mari de la coiffeuse.

Puisque je ne voulais pas de scènes où on les voyait marchant bras dessus bras dessous au bord de la mer, il fallait que je les dissolve, et j'ai repensé au dernier plan du *Mari* : les filmer d'en haut puis les faire disparaître. Mais ce n'est pas bien de se copier soi-même : une bonne idée, il faut ne s'en servir qu'une fois. Nous avons d'ailleurs tourné deux fois cette dernière scène, car je l'avais totalement ratée. Mon idée première, c'était de filmer en caméra subjective à partir du moment où Sandrine entrait dans la pièce, avec leurs points de vue à eux deux, et à chaque fois je me mettais à la place de l'autre, chacun

regardant la caméra, comme regardant son partenaire. C'était une ânerie absolue car du coup ils ne pouvaient pas être tous les deux dans le champ, et le fait qu'ils nous regardent n'était pas troublant mais sec. C'était affreux. Alors on l'a refaite.

Cette fois, vous allez au Festival de Berlin...

Et j'ai trouvé ça épatant. Mais, hélas, Fabrice n'est pas venu et Jérôme Tonnerre ne voyage pas. J'étais donc seul avec Sandrine, qui me devait bien ça après son absence à Cannes pour *Hire*. L'accueil a été excellent, il y a eu des rumeurs de présence au palmarès, sans que le film soit finalement récompensé. Je suis un peu comme Jean-Claude Dusse : j'ai des ouvertures mais je n'arrive pas à conclure. Mais, peu importe après tout, la plus jolie récompense est peut-être que Fabrice aime énormément *Confidences*, il me l'a dit avec chaleur. Le film a ensuite plutôt bien marché. Il aurait sans doute pu faire mieux : Mars Films, qui y croyait moins que nous, l'a sorti dans un circuit limité. Luchini était furieux le soir de la sortie et a vraiment fait la gueule au distributeur, qui, du coup, a bien été obligé d'augmenter le nombre de salles en deuxième semaine.

Et vous adaptez le film au théâtre, théâtre dont vous aviez déjà goûté avec Ornifle, d'Anouilh, dix ans auparavant et auquel vous reviendrez avec Grosse chaleur, Héloïse et Je l'aimais. C'est un travail différent du cinéma ?

C'est un travail plus calme et plus intime. Au théâtre, il n'y a que les acteurs, un assistant et vous. Mais c'est aussi un travail plus fastidieux, plus laborieux. Le rythme des répétitions me correspond moins. Au cinéma, à la fin de la journée, les choses sont accomplies, et elles sont figées : le plan est en boîte, bon ou mauvais, mais il ne changera pas le lendemain. Je vis les répétitions de théâtre avec une impatience chevillée au corps. J'ai moins l'impression de contrôler les choses. J'ai aimé ces expériences, et j'en ferai sans doute d'autres, mais je préfère quand même le cinéma...

Dogora

Et vous remettez tout en cause juste après avec votre projet le plus fou...

Oui, le plus fou, ça n'est pas faux. Un jour, je vais au théâtre, à l'Odéon, voir *Léonce et Lena*, un spectacle qui était accompagné d'une musique de scène superbe. Et en coulisses je tombe sur le musicien, Étienne Perruchon. Nous allons prendre un verre, pour faire

connaissance, il m'assure aimer mes films, ce qui nous aide à sympathiser. Bref, une belle rencontre. Perruchon est un type qui a beaucoup composé pour le théâtre. Il me dit, ravi lui aussi : « Je vais vous envoyer d'autres choses », et il m'envoie des CD de ses travaux, dont *Dogora*, vingt-cinq minutes composées pour le comité de la région Haute-Savoie. Et ça m'a fait un effet au-delà de tout. Je l'ai écouté quatre-vingts fois de suite, on s'est revus et il m'a dit : « Vous parlez si bien de *Dogora* que je vous fais cadeau de cette musique, en espérant qu'un jour elle vous inspire un film. » C'est resté dans un coin de mon crâne. Un an plus tard, j'ai fait un voyage au Cambodge où travaillait mon frère cadet et ce pays m'a fait vivre des émotions incroyables, comme aucun autre avant.

Pourquoi particulièrement ce pays ?

Il y a là-bas un mélange bouleversant de dignité et de beauté absolue dans la misère la plus noire. C'est difficile à dire : j'étais écartelé en permanence entre les couleurs, les lumières, les visages et cet extrême dénuement. Les enfants surtout me transperçaient de grâce et en même temps je constatais à quel point leur pauvreté était terrible, au-delà de tout. Dans d'autres pays pauvres, j'avais vu du désespoir qui se transformait en revendication, alors qu'au Cambodge cette revendication est comme absente. Là-dessus se greffe cette blessure qui ne se refermera jamais, le poids des Khmers et des souchons.

Alors que je marchais dans les rues de Phnom Penh, la musique d'Étienne est revenue à la surface. J'ai entrevu ce que je voulais faire, qui m'est tombé dessus sans crier gare. À partir de ce jour j'ai continué à sillonner le Cambodge avec cette musique en tête, et j'ai imaginé de faire un film « humaniste » comme l'étaient les films de Godfrey Reggio *Koyaanisqatsi*² et *Powaqqatsi*³ sur des partitions sublimes de Philip Glass. Ces films aussi m'avaient énormément marqué. Ils étaient l'essence même du cinéma à mes yeux : pas de scénario, pas d'acteurs, seulement des images et de la musique. En rentrant en France, j'ai raconté mon projet à Étienne, en lui précisant que j'aurais besoin d'une heure et quart de musique. Je ne suis pas sûr qu'il ait compris ce que j'avais en tête, mais il m'a fait aveuglément confiance et a écrit un *Dogora* plus long.

J'en ai parlé à Épithète, dont je savais qu'ils étaient impliqués dans des opérations humanitaires au Cambodge. Je ne sais pas non plus si eux ont compris, mais ils m'ont fait confiance. Ça n'était pas non plus un investissement colossal : cinq à six personnes pendant six semaines au Cambodge, le risque restait limité. Nous avons enregistré la

musique et, en fonction des images que j'avais dans mon disque dur personnel, j'ai fait une sorte de scénario. La construction suivait celle de la musique. Les trois quarts des images sont restées celles que j'avais conçues, et sur place on en a imaginé d'autres.

La tentation du documentaire a été très forte ?

Oui, car j'aime bien comprendre, puis transmettre ce que j'ai compris. Sur la scène de la plantation de latex, par exemple, j'étais très tenté de faire un petit documentaire pour expliquer la chaîne entre l'hévéa et le caoutchouc, mais il me fallait à chaque fois lutter contre cela, trouver un subterfuge pour m'en échapper, être abstrait et jamais didactique. Il y avait toujours un temps d'adaptation à un lieu pour savoir comment faire. Là, parmi les hévéas, j'ai longtemps tâtonné et j'ai trouvé cette idée de faire comme si nous jouions à cache-cache avec les « saigneurs », d'être là où il ne faut pas, de voir quelqu'un disparaître derrière un arbre et le rattraper ailleurs. Tant que je n'avais pas mis la main sur un « concept de filmage », je n'étais pas content. Et, parfois, je n'y suis pas arrivé.

Il y a un rapport parfois gênant entre l'esthétique de la publicité, que vous avez longtemps pratiquée, et celle de Dogora...

C'est une question très troublante, et on m'a beaucoup reproché cette confusion. « Vous avez fait du beau avec du misérable », m'a-t-on dit. Je n'ai rien à dire pour ma défense : c'est plus fort que moi. Je ne peux pas faire moche exprès, choisir le mauvais axe, la mauvaise lumière. J'ai besoin sinon d'esthétisme du moins du plaisir de l'œil.

Quel que soit le sujet ?

Je ne vois pas pourquoi j'aurais filmé joliment les petites danseuses et filmé salement la décharge de Phnom Penh. J'espère que ça n'est pas réducteur par rapport à ce que je cherche à exprimer, je n'en suis pas sûr, mais là encore je ne peux pas me changer.

Mais quand même : peut-on tout filmer de la même manière ?

Je ne sais pas. Ça aurait été malhonnête de me faire violence et de filmer certaines séquences de ce film d'une manière inhabituelle pour moi, en faisant fi du sens de l'image que je peux avoir, juste pour faire rugueux et trash. Je ne crois pas qu'il y ait quelque chose d'incohérent dans cette démarche, surtout par rapport à ce pays où j'étais frappé en permanence par cette dichotomie entre la misère la plus noire et une hallucinante beauté. À ma manière, j'ai retranscrit ça. Avec ma sensibilité. Dont je n'ai pas la prétention qu'elle soit universelle.

Ça n'a pas toujours été compris...

Je sais très bien que je suis un cinéaste suspect aux yeux de certains,

et qu'on met en cause jusqu'à mes intentions. Je ne peux pas l'empêcher. Un film comme *Dogora* était condamné d'avance pour des tas de gens. Mais certains qui l'ont vu (ils n'ont, hélas, pas été nombreux) ont été transportés d'émotion, et ce que j'ai voulu faire passer est passé. Ivan Maussion m'a dit : « C'est ton film le plus personnel. »

En quoi ?

Il n'y a aucun travestissement de ce qui me trotte en tête. J'ai eu là le sentiment d'être en prise directe avec ce que je voulais faire, d'être débarrassé de tous les oripeaux de la fiction.

Je n'ai jamais prétendu faire un film sur le Cambodge, mais un film impressionniste, naïf, intuitif. Je sentais que je devais le faire comme ça. Je n'ai d'ailleurs pas tourné comme un fou, nous n'avions en rentrant que cinq ou six heures de rushes.

Les jolis enfants, leur côté poulbot : est-ce que vous ne risquiez pas l'attendrissement facile ?

Si, bien sûr. *Dogora* est un film à haut risque. Tous les clichés du misérabilisme nous revenaient en pleine figure. J'espère en avoir évité la plupart.

Le montage était encore plus important que sur vos autres films ?

Plus que tout, et je voulais que le film soit signé de nos trois noms : Patrice Leconte, Joëlle Hache et Étienne Perruchon. Je n'ai pas eu gain de cause : j'ai juste obtenu de pouvoir grossir leurs noms sur l'affiche. Mais Joëlle s'est surpassée. Les morceaux de musique étaient numérotés, je savais quel groupe d'images je voulais mettre sur quel morceau, et je l'ai laissée complètement faire. Ce travail a été très inspirant pour elle : c'est très rare de pouvoir monter sur une musique déjà existante.

Le montage est très serré. Vous n'avez pas été tenté par le plan séquence ?

Ç'aurait été autre chose. Je tenais à ce côté impressionniste. Cela dépendait aussi du rythme des musiques. Mais ce n'était pas non plus une règle absolue : il y a ce plan qui n'en finit pas de la petite fille qui marche au bord du lac, un plan miraculeux et pas du tout préparé.

Comment a réagi Perruchon ?

Il l'a vu une fois que le montage images a été abouti, juste avec sa musique, et sans le mixage de tous les sons qu'avait préparé Jean Goudier (qui est un monteur son très talentueux et inspiré). Étienne a regardé le film sans bouger d'un millimètre, figé devant l'écran. Et, à

la fin, il a éclaté en sanglots. Pendant vingt minutes. J'étais heureux car je voulais plus que tout qu'il ne regrette jamais de m'avoir fait le cadeau de sa musique.

Vous avez retravaillé ensemble ?

Oui, il a aussi fait aussi la musique des *Bronzés 3*, qui n'a pas beaucoup d'intérêt. On la lui a fait refaire quinze fois, et il n'a jamais baissé les bras. À l'arrivée, il n'a pas été très heureux là-dessus, mais en compensation, vu le succès du film, il a gagné pas mal d'argent. Et il a fait celle de *La Guerre des miss*, une musique composée pour brass band que j'aime beaucoup.

Il y a des séquences en caméra cachée...

Je me l'étais interdit, mais j'ai été parfois obligé. Pour filmer des plans nocturnes, des abandons, des solitudes, être visible modifiait trop le comportement des gens. Je me suis fait violence et nous avons transformé un pick-up bâché en « soum », comme disent les flics. Mais je n'étais pas très fier de filmer des gens à leur insu, même si ça ne représente qu'un seul moment du film.

Deux ou trois séquences sont quand même mises en scène.

Non, pas des séquences, juste quelques plans : pour la séquence des « taxis-brousse » (que nous avons baptisée « séquence Mad Max »...), j'ai mélangé des images tournées en reportage avec d'autres que j'ai été obligé de mettre en scène, en demandant à des chauffeurs de passer là où nous le souhaitions. Sinon, ça ne fonctionnait pas. De même, j'ai fait se rasseoir sur le parapet où elles étaient les quatre petites filles : c'était une image magique mais le temps qu'on se pose les fillettes étaient parties, alors on leur a demandé de revenir s'asseoir pour quelques minutes, le temps du plan. Et j'ai fait repasser devant nous la petite fille qui circule sur un vélo beaucoup trop grand pour elle. C'était contre mes principes de départ, mais ç'aurait été dommage de se priver de ces images. Je ne les ai pas fabriquées non plus : je les ai fait rejouer.

Vous pensiez à Dziga Vertov et à L'Homme à la caméra ?

Non, car il s'agit d'un film muet. Et je suis sûr que les images de *Dogora* sans la musique ne tiennent pas le coup. *Dogora* est indissociable de la musique d'Étienne. Et du montage de Joëlle. C'est pour cela que nous aurions dû le signer à trois.

Ça ne doit pas être facile de sortir un film comme celui-là ?

Épithète avait des accords avec Warner France, dont l'équipe s'est

pris d'amour pour ce film, parce que ça les changeait de *Superman* et de *Harry Potter*. Mais Warner n'était sans doute pas le distributeur idéal : ils sortent le film, et, s'il ne marche pas, ils le débarquent. J'aurais préféré que ça se joue très longtemps dans trois salles à Paris, comme les films d'Alain Cavalier par exemple.

Ce sous-titre très prétentieux, Ouvrons les yeux, est de vous ?

Ah non ! Et il me désole. On me l'a imposé, me refaisant le coup de *Villa triste*. Ma seule victoire est d'avoir pu le retirer du DVD. Et j'ai aussi fait couper ce début d'une crétinerie totale où on filmait un texte manuscrit au banc-titre pendant que ma voix disait par-dessus : « Depuis longtemps je rêvais d'un film sans acteurs, ce film c'est *Dogora* », avec un ton emphatique. C'était prétentieux et ça ne ressemblait pas au film. Ça laissait croire que je détenais une vérité du regard et que je l'offrais aux autres. Alors que, s'il y a quelqu'un qui doute, c'est bien moi. Mais je me suis laissé faire bêtement. J'étais un peu perdu. Je trouvais déjà miraculeux qu'on m'ait laissé faire ce film. Alors...

Ça n'a pas réussi à en faire un succès commercial ?

Très loin de là. Mais cet échec était un peu annoncé, même si on croit toujours au miracle. Ce film est exactement ce que je voulais, et ma satisfaction c'est qu'il existe. Il continue à être projeté, pour des occasions ponctuelles et diverses, humanitaires bien souvent, donc il a une vie, et je m'efforce d'être présent à ces projections. Le DVD se vend toujours, il y a un peu partout des concerts *Dogora*. Je vais encore parfois le présenter. Nous avons convenu qu'une fois que le film serait amorti (je n'ai pris aucun salaire), les bénéfices seraient versés à des associations cambodgiennes. Et c'est ce qui vient d'arriver. Il y a deux mois, nous avons pu envoyer nos premiers chèques.

1 - Auteur de génériques animés fameux : *West Side Story*, *Carmen Jones*, *Anatomie d'un meurtre*, *Le Tour du monde en 80 jours*...

2 - *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio, 1983.

3 - *Powaqqatsi*, de Godfrey Reggio, 1988.

Le temps de l'impersonnel

Mon meilleur ami

Mon meilleur ami est un film à l'origine duquel vous n'êtes pas, et dans lequel je ne vous retrouve pas...

Nous nous retrouvons en plein dans ce dont nous parlions au début de ces entretiens. Jérôme Tonnerre est venu me proposer l'idée qu'il avait, et qui m'a sincèrement intéressée. J'aime travailler avec Jérôme, et je lui fais volontiers confiance, mais, malgré tout, des petits détails me chiffonnaient, comme par exemple le fait que c'était un film parisien contemporain. Et effectivement, avec le recul, *Mon meilleur ami* n'est qu'un film de plus. Pas un film de trop, mais un film de plus.

Le scénario avait des correspondances dans votre vie ?

Ai-je vraiment des amis ? Je suis copain avec des tas de gens, mais ce fameux « meilleur ami » emblématique dont il est question, non, je n'en ai pas. J'assortis cette constatation qui pourrait paraître désabusée du fait que ça ne me manque pas. Je suis très proche de certaines personnes, à qui je raconte beaucoup de choses, comme Ivan Maussion ou Joëlle Hache, mais, non, je n'ai pas de « meilleur ami ». Le sujet avait été imaginé pour Luchini, qui a refusé parce que le personnage principal était trop proche de lui. Et il avait raison : il fallait que le personnage principal soit joué par quelqu'un dont on ne peut pas imaginer qu'il n'a pas d'amis.

Dany Boon n'était pas encore le triomphal réalisateur de Bienvenue chez les Ch'tis...

Il l'était tellement peu que personne n'en voulait. Je le connaissais par ses spectacles, que j'aimais beaucoup, et nous nous étions souvent croisés. Je l'ai proposé mais on m'a dit non, et le film a failli ne pas se faire à cause de problèmes de casting. Une nuit, j'ai même pensé à faire une histoire d'amitié entre un homme et une femme, et demandé à Tonnerre de revoir le scénario en ce sens. Il a été très troublé par

l'idée. Je prends rendez-vous avec Cécile de France, elle lit, on se rencontre, on s'en parle et elle me dit : « Je crois que c'est une erreur : le sujet de l'amitié homme-femme est passionnant, mais il n'est pas dans ce scénario-là. » Une fois de plus, la lucidité des acteurs...

Et finalement ça s'est fait avec Dany Boon...

Un peu par défaut. Moi, j'étais ravi.

Là, vous ne faites plus du recadrage, c'est quasiment de la tremblote. Il y a une scène dans la rue, devant une affiche Nescafé, où on se croirait presque dans un reportage en caméra cachée fait pour France 3. Vous avez poussé ce système à l'extrême ?

C'était un film contemporain, et je me disais que, si je filmais ça d'une manière calme, nous allions avoir un joli téléfilm, quelque chose de lisse. Une des bizarreries c'était d'avoir ce cadre frémissant, qui est une pure figure de style et dont je crois effectivement qu'il lasse. C'est un peu bidon, rien dans le traitement du sujet ne le justifie. Autant dans *Confidences* cela avait un sens, autant là ça n'en a pas d'autre que de faire vivre quelque chose d'un peu lisse.

Le film regorge de clichés faciles : le personnage populaire est forcément sympa, il aime le foot et mange des œufs mayo, le grand bourgeois plein de fric est forcément méchant, on cite Le Petit Prince...

Oui, c'est vrai... le contraire aurait sans doute été plus intéressant.

Vous ne voyez pas ces défauts quand vous vous lancez dans un tel projet, ou vous vous dites : « Tant pis, je fais avec » ?

Non, je ne les vois pas. Mon enthousiasme, et mon appétit, me font parfois manquer de lucidité et de pertinence. J'ai l'impression d'y voir plus clair quand j'initie les choses, alors que ça devrait être le contraire. Et, quand Jérôme Tonnerre me propose ce scénario qui a été écrit, réécrit, modifié, avec des fiches de lecture et des allers-retours insensés avec la production, le film a sans doute perdu la personnalité qu'il devait avoir au départ, et je ne m'en rends pas compte.

La scène avec l'ami d'enfance est elle aussi totalement convenue...

Le film n'est pas surprenant, c'est vrai. Insidieusement, à force de nouvelles versions, remaniements, demandés par la production et la chaîne partenaire, il est devenu très formaté. La meilleure preuve, c'est qu'il est passé sur TF1 le dimanche en prime-time et a attiré sept millions de spectateurs. *Monsieur Hire* n'a droit qu'à la deuxième partie de soirée et n'obtient pas ces scores. Mais tout ceci est porté par une époque. Si mon cinéma file un mauvais coton, ce que je veux bien admettre, c'est aussi parce que le cinéma lui-même file un mauvais coton. Ce sont peut-être des propos de vieux con, du genre « c'était

mieux avant », mais je suis sûr qu'aujourd'hui je ne pourrais plus tourner certains de mes films. Il y a six ou sept ans, j'aurais bouclé sans problème le financement de *Voir la mer*. Aujourd'hui, ça a été une vraie galère...

La présence de Jean-Pierre Foucault, c'était pour assurer auprès de TF1 ?

Ah non, pas du tout. Nous tenions à cette séquence, et je la voulais avec Foucault, car j'aime bien cette émission. L'idée de faire appel à un ami est exactement le thème du film. Nous étions prêts à y renoncer si les concepteurs anglais de l'émission nous avaient refusé le droit de l'utiliser. Le fait que ce soit une vraie émission fait d'un coup de Boon un personnage réel. Il y a là une vraie intensité, des émotions qui me touchent beaucoup. J'étais très très content de ça. Le tournage de *Mon meilleur ami* a été un vrai plaisir, beaucoup plus que celui des *Bronzés 3*. Auteuil est génial dans un rôle sans effet, dans l'expression minimaliste. Ce sont des performances d'acteur peu remarquées parce que, justement, il n'y a pas de performance. De toute façon, la notion de performance m'agace beaucoup chez les acteurs, la plus basique étant de prendre vingt kilos avant un film...

Dans ce film, on retrouve Élisabeth Bourguine, qui n'a pas fait la carrière qu'on pouvait lui promettre après Cours privé¹ où elle avait été très remarquée.

Je l'aime beaucoup, travailler avec elle est un enchantement. Je ne sais pas ce qui lui est arrivé : tout le monde l'adore, et personne ne la fait vraiment tourner. Moi pas plus que les autres. Il y a des acteurs qui disparaissent de la circulation... Où est-ce que ça coince ? Je ne sais pas.

La Guerre des miss

Et nous en arrivons à La Guerre des miss. J'avoue avoir un peu de mal à comprendre ce qui a bien pu vous séduire dans ce projet.

C'est un film fait pour un petit ensemble de mauvaises raisons, ce dont je n'ai pris conscience qu'après coup, comme d'habitude lorsque je me trompe d'envie. Je devais réaliser *Houppelande*, un film très fou d'après une bande dessinée de Didier Tronchet, compliqué mais emballant. Le scénario était formidable. Je le fais lire à Épithète, ils l'achètent, je me passionne pour, on entre en préparation, démarrons

les repérages. Mais le film était un peu cher, et j'apprends un beau jour, pendant les répétitions de *Confidences trop intimes* au théâtre, que la coproduction allemande nous claque dans les doigts. Du coup, Épithète laisse tomber aussi. Je me suis retrouvé vacant, situation qui m'a toujours fait peur. Mon agent, qui m'avait déjà parlé de *La Guerre des miss*, revient à la charge, et m'annonce l'accord de Poelvoorde. Et là ça me plaît : j'avais très envie de travailler avec lui. Je lis le scénario plus attentivement : il avait un côté délibérément provincial qui m'a séduit. J'ai dit oui. Ils m'ont laissé changer des petits trucs. Il y avait des choses un peu lourdes...

Il y en a encore beaucoup dans le film fini... Le mannequin qui pisse debout, par exemple, ça n'est pas fin-fin...

J'étais à deux doigts de retirer ça, mais j'avais déjà enlevé beaucoup de choses, dont quelques scènes graveleuses. On ne peut pas transfigurer un scénario. J'ai « aquarellé » des moments trop indigestes à mon goût, et j'ai eu l'impression que ce qui restait était correct. Mais ça n'est pas très fin, je vous l'accorde... La grosse raison de mon acceptation a été Poelvoorde, et j'ai adoré travailler avec cet acteur inouï. À côté, Luchini est un garçon calme. Je ne comprends pas d'où vient l'énergie comique de ce type. Il n'arrête jamais. C'est l'acteur le plus généreux que j'ai rencontré de ma vie. Donner ainsi autant de merveilles, de pépites, de folies, c'est incroyable. Pendant trois mois, nous avons eu droit au one man show étourdissant d'un type qui fait semblant de ne pas travailler. Et pourtant ce show délirant ne l'empêche pas d'être tout le temps dans la vérité. Il est troublant. Il aime faire le clown car c'est un travestissement. Notre entente a été immédiate. Il m'a dit après le tournage : « Tous les comédiens dépressifs devraient faire un film avec toi. Tu m'as redonné le goût du cinéma. » Je lui ai répondu : « Tous les réalisateurs tristes devraient t'engager. » Je n'ai qu'un mauvais souvenir avec lui. La Franche-Comté, où nous tournions, n'est pas d'une gaieté folle. Le dimanche, à Besançon, nous ne savions pas trop quoi faire. Et un dimanche, justement, Poelvoorde a disparu, pendant toute la journée, et il est rentré à l'hôtel totalement cuit. J'en aurais pleuré de voir ce type que j'aimais tellement se mettre dans cet état. Conscient de ma tristesse, il est venu vers moi et il m'a dit : « Eh oui, c'est comme ça, on n'empêche pas un lièvre de courir. » Je suis monté dans ma chambre, lui dans la sienne, et le lendemain il était nickel sur le plateau, comme si rien ne s'était passé. Par quel miracle ?

Vous ne l'avez pourtant poussé ni dans un domaine ni dans un autre. Il n'est pas dans le contre-emploi comme chez Anne Fontaine 2 , il n'est pas dans le numéro délirant comme chez Moix 3 ...

Je me suis méfié de cela. Aller trop loin dans le déraisonnable aurait fait perdre de sa vérité au personnage. Et je voulais qu'il reste vrai, un personnage pathétique et provincial, pas un clown qui franchit la ligne jaune. Il y a au moins une chose que je revendique dans ce film, c'est que les personnages, même typés, ne tombent jamais dans la caricature.

« Charger la mule » en se rapprochant de la comédie italienne ou de la truculence de Marcel Pagnol ne vous a pas tenté ?

Ça aurait été une solution, mais je ne sais pas si elle m'aurait convenu. Je trouve que le film est assez vrai, et c'est cet aspect que je voulais garder. Peut-être est-il par moments le cul entre deux chaises, mais je n'aurais pas été heureux si nous avions forcé sur le comique. Je ne comprends pas que le film ait été à ce point boudé. Il n'est pas bouleversant d'intérêt mais il n'est pas raté.

Antoine Chappey est là, et n'a quasiment rien à faire. Pourquoi le sous-employer à ce point ?

Je lui avais annoncé la couleur. Il a quand même voulu participer au film. Mais j'étais presque gêné d'avoir si peu à lui proposer...

Olivia Bonamy a un rôle plus important...

Il y a entre elle et moi une affection de longue date : ma première mise en scène de théâtre, *Ornifle*, d'Anouilh, a dû changer de distribution pour partir en tournée, et il fallait quelqu'un pour remplacer Gwendoline Hamon. Mon assistant de l'époque m'a dit : « J'ai auditionné une petite qui a vraiment quelque chose. » C'était Olivia. Elle n'avait rien fait d'autre que des cours de comédie et j'ai été subjugué par sa justesse et son charme. Elle avait vraiment un truc. Nous nous sommes recroisés depuis, mais je n'avais rien à lui proposer. Du coup, j'ai pensé à elle pour la *Guerre*, et elle est très bien dans le film.

Comment filmer des filles laides et montrées comme telles, ce que sont vos miss, sans être méprisant ?

Je ne savais pas comment faire parce que c'est singulier. Je n'ai pas trouvé la solution. Sinon que les cinq filles choisies ne soient pas non plus d'évidents boudins, et qu'on les aime bien. Elles ont été filmées sans moquerie, et Benoît a pris très à cœur son rôle de coach, même dans la vie. Il a été merveilleux avec elles. Au casting, je leur ai dit : « Je fais un casting pour trouver des filles moches, alors pardon d'avance mais je vous promets de vous filmer avec amour. »

Vous n'avez pas voulu avoir une vraie rock star pour jouer le copain qui a réussi ? Ça aurait peut-être été plus drôle ?

Nous avons approché Marilyn Manson, qui était d'accord, mais ça coûtait très cher, c'était très compliqué, et j'ai dit à la production que ce n'était peut-être pas la peine.

L'accueil du film a été désastreux, pire que tout ce que vous aviez connu jusque-là : critique unanime (unanimentement contre...), public absent, film qui disparaît de l'affiche au bout de quinze jours...

Et pourtant j'y ai cru, et j'aime bien le film, même s'il ne me ressemble pas. Nous l'avons montré à Nicolas Seydoux, patron de la Gaumont. Il m'a passé un coup de fil en me disant qu'il ne trouvait pas ça bon, que le film n'existait pas, qu'il était très déçu... Il a eu une sortie correcte, mais il a été retiré très vite de l'affiche. Si les gens de la Gaumont avaient voulu le maintenir, ils pouvaient facilement le faire. J'ai trouvé un peu suspect qu'il soit flingué à ce point-là. Mais peut-être suis-je parano ? Me lancer dans la polémique ne m'intéresse pas beaucoup. Je n'ai rien dit, et je constate : *Dogora* est mon dernier film personnel revendiqué. Depuis, mon cinéma traverse une mauvaise passe : *Les Bronzés 3*, *Mon meilleur ami*, le Douglas Kennedy qui ne s'est pas fait, puis *La Guerre des miss*. Tout ça m'a donné une sincère envie d'arrêter. Peut-être un jour arriverai-je à faire des films en me détachant de la passion que j'y mets, et alors pourrai-je accueillir l'échec ou le succès avec indifférence. Mais je n'y arrive pas. Je ne me suis jamais senti en panne d'inspiration, mais j'ai été trop laxiste avec mes ambitions personnelles. Je n'ai plus vingt-deux ans, mais je n'en ai pas non plus quatre-vingts, et je devrais me remettre à faire des choses qui me remuent.

En 2009, au Festival de Deauville, où j'étais juré, je rencontre un journaliste de la presse locale, un type intéressant, dont j'ai, hélas, oublié le nom. Il me dit : « Vous savez pourquoi vous avez envie d'arrêter de faire des films ? – Non, bien sûr... – C'est parce que vos derniers films ne sont pas des films personnels ; si vous revenez à des histoires à vous, vous retrouverez l'envie du cinéma. » Je ne m'en suis pas rendu compte sur le moment, mais ce que m'a dit ce journaliste était d'une pertinence formidable. C'est peut-être grâce à lui que j'ai écrit dans mon coin un « petit film à moi », *Voir la mer*, et que le goût m'est revenu.

1 - *Cours privé*, de Pierre Granier-Deferre, 1986.

2 - *Entre ses mains*, d'Anne Fontaine, 2005, avec Benoît Poelvoorde, Isabelle Carré...

3 - *Podium*, de Yann Moix, 2003, avec Benoît Poelvoorde...

Je continue le cinéma

Voir la mer

La vie est parfois bien faite, et elle nous a offert une conclusion idéale : Voir la mer est votre plus beau film depuis La Fille sur le pont. C'est une œuvre heureuse, libre, lumineuse, qui sait folâtrer sans s'égarer, révèle une actrice rayonnante, respire la totale adéquation entre un sujet et un style... C'est vraiment le film d'une renaissance, la réponse idéale aux interrogations et aux doutes distillés dans ces pages...

Le film est exactement tel que je l'ai voulu : je ne peux donc que le revendiquer entièrement. Mais j'ai beaucoup de mal à le juger. C'est un film fragile, un film aquarelle. Quel sera son destin ? Je me retrouve dans la même situation qu'au moment de *Tandem*. Si ça ne marche pas, qu'est-ce que je ferai après ?

Sauf qu'au moment de Tandem vous pouviez faire « Les Spécialistes 2 ». Plus aujourd'hui...

C'est vrai. On verra...

Mais le film existe, et magnifiquement. Son charme tient beaucoup à ses acteurs, et à cette révélation qu'est Pauline Lefèvre. Comment s'est-elle retrouvée là ?

J'avais d'abord pensé à Louise Bourgoïn, mais elle n'était pas libre. Le film n'aurait pas été le même avec elle. Louise a un côté vénéneux qui aurait orienté différemment le personnage. J'ai rencontré Pauline, que j'avais vue au « Grand Journal » de Canal +. L'idée n'était pas de remplacer une Miss météo par une autre. Pauline montrait une vraie nature, et j'avais très envie de la rencontrer. J'ai fait sa connaissance en novembre 2009. Elle m'a touché infiniment.

Vous avez pourtant vu ensuite d'autres actrices ?

Oui. Une dizaine. Ludivine Sagnier, par exemple, qui m'a dit avec

justesse : « Vous me proposez ce film dix ans trop tard », Valérie Donzelli, Raphaëlle Agogue... Mais aucune ne m'a fait oublier Pauline. Et elle avait tellement envie de faire ce film...

Et les deux garçons ?

Je les avais rencontrés au Festival de la Réunion, en novembre 2008. Nous nous étions très bien entendus. En partant, Clément a dit : « Nicolas et moi aimerions bien jouer dans un film où nous serions frères. » L'idée a trotté en moi, et j'ai vraiment écrit pour eux. C'est pour cela que leurs personnages ont leurs prénoms dans le film.

C'est la première fois que vous tournez avec trois acteurs dont aucun n'est « bankable » ?

C'est vrai. Ça m'a donné une liberté folle sur le tournage. Mais ça ne rassure pas vraiment les financiers...

Le film n'était pourtant pas cher...

Deux millions cinq cent mille euros. C'est beaucoup d'argent, mais c'est plutôt bon marché pour un film, de nos jours, même si ça marque une inflation démente depuis *Tandem*.

Et cela a été difficile de les réunir...

Cinq producteurs ont dit non, dont beaucoup que je connaissais : Philippe Carcassonne, Épithète, Fidélité, les Films du Trésor. Je les contactais les uns après les autres, attendant d'avoir une réponse pour démarcher quelqu'un d'autre. Et puis je me suis dit : « À ce rythme-là, dans dix ans j'y suis encore... » J'ai donc envoyé le scénario le même jour à trois nouveaux producteurs : Charles Gassot, et deux maisons que je ne connaissais pas : Bonne Pioche et Vertigo. Dans les quarante-huit heures, les trois ont dit oui. J'étais très gêné... Mais j'ai choisi Charles Gassot, parce que c'est lui qui a lu le plus vite, parce qu'il adorait le scénario, et parce que j'avais tourné beaucoup de films publicitaires avec lui et que cela faisait des années que nous nous promettions de travailler ensemble.

Le film était donc en route ?

Pas encore, non. Gassot n'arrivait pas à trouver un distributeur. Alors, pour la première fois de ma vie, je suis allé moi-même frapper aux portes. J'ai appelé Rodolphe Bellmer, le patron de Canal +, et lui ai demandé dix minutes de son temps. En entrant dans son bureau, je lui ai simplement dit, avec une intonation mélodramatique : « Il faut sauver le soldat Leconte. » Est-ce que ça l'a fait rire... ? Je ne sais pas. Toujours est-il que Studio Canal a dit oui et que le film a pu enfin se

faire. C'était en mai : nous devions tourner en juillet-août. Je n'ai jamais tenu au courant de nos difficultés les trois comédiens, ça les aurait déstabilisés. Ce n'est qu'au cours du tournage que je leur ai raconté que le film avait failli ne jamais se faire.

Vous aviez projeté de le réaliser en noir et blanc ?

Oui, et nous avons même fait des essais en ce sens avec les comédiens. Je voulais un noir et blanc lumineux, gorgé de soleil. Le film se passe dehors, il y a beaucoup de vert, ça me fatigue un peu visuellement. Et puis Gassot m'a dit : « Là, quand même, on va vraiment se tirer une balle dans le pied. » Je crois qu'il avait raison. Et, aujourd'hui, je n'ai aucun regret pour le noir et blanc, qui restera donc uniquement lié à *La Fille sur le pont*, et c'est aussi bien comme ça.

La première scène, certains éléments du dialogue me font penser à Bertrand Blier. C'est à nouveau une influence délibérée ?

Cette fois, pas du tout. Je n'y ai jamais pensé, d'autant que sur *Tango* cette influence ne m'avait pas rendu service. Non, sincèrement, l'ombre de Blier ne plane pas du tout.

Le film raconte l'histoire d'un ménage à trois. Difficile aussi de ne pas penser à Jules et Jim...

Dès qu'on raconte une histoire d'amour avec deux garçons et une fille, on est obligé de penser à *Jules et Jim*. Mais ça ne m'embarrasse pas, car *Voir la mer* a une personnalité, un ton très différents du roman de Henri-Pierre Roché (qui était très subversif pour l'époque).

Cette idée de trio, c'est un vieux fantasme ?

Non, pas vraiment. J'ai été plus séduit par l'idée un peu naïve d'un bonheur partagé. Dans la vie on est toujours obligé de choisir. J'étais heureux de vivre par procuration l'histoire de gens qui ne choisissent pas.

Le film n'aurait pu être aussi réussi sans une osmose évidente entre les trois acteurs, puis entre eux et vous.

Et ça a été le cas. Mais il y a un prix à payer. Ils sont sortis en miettes du film. On ne peut pas tourner ainsi, avec tant d'amour au-dessus de la tête, sans y laisser des plumes. Pauline surtout a été très secouée : elle s'y attendait, mais pas à ce point.

Et vous ?

Il y a eu tout le temps du sentiment entre nous. C'est la moindre des choses que de tomber amoureux des actrices, des acteurs avec lesquels on tourne. Mais il n'y a jamais eu d'amalgame entre le film et la vie. Pauline, Nicolas et Clément étaient magnifiquement bien ensemble, ça

se voyait. Ils se comportaient comme les personnages du film, sans qu'il y ait le moindre gramme de jalousie ou de rivalité entre les garçons. Un jour, pendant vingt-quatre heures, l'un d'eux a pété un plomb, pour des raisons peut-être dérisoires, et tout a déraillé. J'étais effondré. Je pensais vraiment que le film était fichu. J'étais brutalement replongé dans les problèmes Galiena-Rochefort sur *Le Mari de la coiffeuse*, que je ne voulais revivre pour rien au monde. Alors j'ai fait le « grand frère », j'ai rassuré, réconforté, recollé. Et tout est reparti sans la moindre ombre ou ressentiment. Mais j'ai pris conscience de l'extrême fragilité émotionnelle de ce que nous étions en train de faire. J'ai réalisé que ce film n'était pas possible sans cette osmose.

Il y a là l'une des scènes les plus sensuelles de votre cinéma : Prudence invite les deux garçons à la rejoindre pour faire l'amour, et Nicolas y va le premier...

C'est une scène que j'ai tournée avec trois idées auxquelles je tenais énormément : 1. Qu'elle se passe dans la nature, en plein soleil ; 2. Qu'il n'y ait pas de son pendant la scène ; 3. Que le garçon soit nu le premier, ce qui est inhabituel... Il y a une utilisation très troublante du hors-champ, puisqu'on ne voit jamais les sexes, mais qu'on les sait nus. Il n'est vraiment pas besoin de montrer les choses pour troubler...

Pourtant, cette scène crée un déséquilibre, puisqu'on voit Nicolas et Prudence faire l'amour, mais pas Clément. Est-ce que ça ne risquait de montrer une préférence, ce que tout le reste du film dément ?

Je ne crois pas, non. Je voulais à tout prix éviter l'idée d'abattage, le côté « Au suivant ». Et l'équilibre est parfaitement respecté par la suite.

Les acteurs sont tous étonnants de naturel. Il n'y a pas eu d'improvisation ?

Non, mais pas de mon fait. Je leur disais : « Lâchez-vous si vous voulez. » Mais ils aimaient bien s'en tenir au texte. Comme ça fonctionnait très bien, j'ai laissé faire...

Il y a plusieurs audaces, dont beaucoup fonctionnent : des inserts de produits régionaux dans une discussion, deux scènes où le dialogue continue dans la bande-son alors que les personnages se taisent...

Ça m'est venu presque naturellement. Je ne sais pas si j'aurais eu le culot de faire ça dans un premier film...

Je suis moins convaincu par ces plans flous, un peu trop nombreux...

Et encore, j'en ai enlevé plusieurs ! Dans la vie, tout paraît toujours trop net et trop coloré. J'avais envie de changer ces règles du jeu de l'image. Mettre des plans flous est un plaisir que j'avais découvert avec *Dogora*. Mais là je me suis forcé, et c'est un peu fabriqué, effectivement...

La fin paraît hésitante, comme si vous ne saviez pas trop comment faire se séparer vos héros.

Ma première fin était autre, mais elle était trop triste. Alors j'ai fait une concession au happy end. Mais il reste quand même, planant au-dessus de tout ça, la question : qu'est-ce qu'ils vont devenir tous les trois, une fois que sera refermée cette parenthèse enchantée ? Et cette interrogation, vaguement mélancolique, ne me déplaisait pas...

C'est votre film le plus heureux ?

Oui, je crois. Et j'aimerais qu'il rende les gens heureux. J'avais une envie irrépressible de liberté, de fantaisie, de légèreté, d'insouciance.

De renaissance ?

Si vous voulez. En fait, *Voir la mer* est un premier film de vieux cinéaste...

Filmographie

1975 – Les vécés étaient fermés de l'intérieur

Scénario : Patrice LECONTE, Marcel GOTLIB.

Durée : 80 minutes.

Avec Jean ROCHEFORT : le commissaire Pichard ; COLUCHE : l'inspecteur Charbonnier ; Roland DUBILLARD : Gazul ; Danièle ÉVENOU : Gwendoline ; Jean-Pierre SENTIER : le psychiatre ; Robert DALBAN : l'entraîneur ; Virginie VIGNON : Odette Jeandrin ; Billy BOURDON : Joseph Ordure.

1978 – Les Bronzés

Scénario : La troupe du Splendid et Patrice LECONTE, d'après la pièce *Amour, coquillages et crustacés*, du Splendid.

Durée : 92 minutes.

Avec Michel BLANC : Jean-Claude Dusse ; Marie-Anne CHAZEL : Gisèle André ; Christian CLAVIER : le docteur Jérôme Tarayre ; Gérard JUGNOT : Bernard Morin ; Josiane BALASKO : Nathalie Morin ; Thierry LHERMITTE : Robert Lespinasse ; Luis REGO : Georges Pelletier ; Dominique LAVANANT : Christiane ; Michel CRETON : André Bourseault ; Martin LAMOTTE : Miguel Weissmuller ; Bruno MOYNOT : Gilbert Sellman.

1978 – Les Bronzés font du ski

Scénario : La troupe du Splendid.

Durée : 83 minutes.

Avec Michel BLANC : Jean-Claude Dusse ; Marie-Anne CHAZEL : Gigi ; Christian CLAVIER : Jérôme Tarayre ; Josiane BALASKO : Nathalie Morin ; Gérard JUGNOT : Bernard Morin ; Dominique LAVANANT : Christiane ; Thierry LHERMITTE : Robert Lespinasse, dit

« Popeye » ; Maurice CHEVIT : Marius, l'ami de Christiane ; Bruno MOYNOT : Gilbert ; Roland GIRAUD : M. Camus.

1981 – Viens chez moi, j'habite chez une copine

Scénario : Patrice LECONTE et Michel BLANC, adapté de la pièce de Luis REGO, Jean-Luc VOULFOW, Jean-Paul SÈVRES et Didier KAMINKA.

Durée : 85 minutes.

Avec Michel BLANC : Guy ; Bernard GIRAUDEAU : Daniel ; Thérèse LIOTARD : Françoise ; ANÉMONE : Adrienne ; Sylvie GRANOTIER : la belle automobiliste ; Marie-Anne CHAZEL : Catherine ; Christine DEJOUX : Cécile.

1982 – Ma femme s'appelle reviens

Scénario : Patrice LECONTE, Michel BLANC.

Durée : 90 minutes.

Avec Michel BLANC : Bernard Fizet ; ANÉMONE : Nadine Foulon ; Xavier SAINT-MACARY : Philippe ; Christophe MALAVOY : Terry ; Catherine GANDOIS : Mireille ; Pascale ROCARD : Anne ; Patrick BRUEL : un copain d'Anne ; Charlotte de TURCKHEIM : une patiente ; Jean-Michel RIBES : le commissaire de police.

1983 – Circulez y a rien à voir

Scénario : Patrice LECONTE et Martin VEYRON.

Durée : 84 minutes.

Avec Jane BIRKIN : Hélène Duvernet ; Michel BLANC : Leroux ; Jacques VILLERET : Pelissier ; Michel ROBBE : Marc ; Luis REGO : Reska ; Martin LAMOTTE : le cuisinier.

1985 – Les Spécialistes

Scénario : Bruno TARDON. *Adaptation et dialogues* : Patrick DEWOLF, Patrice LECONTE et Michel BLANC.

Durée : 95 minutes.

Avec Bernard GIRAudeau : Paul Brandon ; Gérard LANVIN : Stéphane Carella ; Christiane JEAN : Laura ; Maurice BARRIER : Kovacs ; Bertie CORTEZ : Mazetti ; Jacques NOLOT : le gendarme chez Laura.

1987 – Tandem

Scénario : Patrick DEWOLF et Patrice LECONTE.

Durée : 90 minutes.

Avec Gérard JUGNOT : Rivetot ; Jean ROCHEFORT : Michel Morteaux ; Sylvie GRANOTIER : la libraire ; Julie JÉZÉQUEL : la serveuse hôtel de la Gare ; Jean-Claude DREYFUS : le conseiller ; Ged MARLON : le pique-niqueur ; Marie PILLET : la patronne hôtel du Commerce ; Albert DELPY : le conducteur Chien rouge ; Gabriel GOBIN : le vieux barman.

1989 – Monsieur Hire

Scénario : Patrice LECONTE, Patrick DEWOLF, d'après *Les Fiançailles de M. Hire* de Georges SIMENON.

Durée : 80 minutes.

Avec Michel BLANC : M. Hire ; Sandrine BONNAIRE : Alice ; Luc THUILLIER : Émile ; André WILMS : l'inspecteur ; Philippe DORMOY : François.

1990 – Le Mari de la coiffeuse

Scénario : Claude KLOTZ et Patrice LECONTE.

Durée : 82 minutes.

Avec Jean ROCHEFORT : Antoine ; Anna GALIENA : Mathilde ;

Roland BERTIN : le père d'Antoine ; Maurice CHEVIT : Isidore Agopian ; Philippe CLÉVENOT : Morvoisieux ; Jacques MATHOU : M. Chardon.

1992 – Tango

Scénario : Patrice LECONTE.

Durée : 88 minutes.

Avec Philippe NOIRET : François d'Amour ; Richard BOHRINGER : Vincent Baraduc ; Thierry LHERMITTE : Paul ; Carole BOUQUET : une femme ; Jean ROCHEFORT : Bellhop ; MIOU-MIOU : Marie ; Judith GODRÈCHE : Madeleine ; Maxime LEROUX : Mariano Escobar ; Michèle LAROQUE : Hélène Baraduc.

1994 – Le Parfum d'Yvonne

Scénario : Patrice LECONTE, d'après *Villa triste*, de Patrick MODIANO.

Durée : 86 minutes.

Avec Jean-Pierre MARIELLE : le docteur René Meinthe ; Hippolyte GIRARDOT : Victor Chmara ; Sandra MAJANI : Yvonne Jacquet ; Richard BOHRINGER : l'oncle d'Yvonne ; Paul GUERS : Daniel Hendrickx ; Philippe MAGNAN : Pulli.

1994 – Les Grands Ducs

Scénario : Serge FRYDMAN et Patrice LECONTE.

Durée : 85 minutes.

Avec Jean-Pierre MARIELLE : Georges Cox ; Philippe NOIRET : Victor Vialat ; Jean ROCHEFORT : Eddie Carpentier ; Catherine JACOB : Carla Milo ; Michel BLANC : Shapiro ; Clotilde COURAU : Juliette.

1995 – Ridicule

Scénario : Rémi WATERHOUSE, Michel FESSLER et Éric VICAUT.

Durée : 102 minutes.

Avec Charles BERLING : le baron Grégoire Ponceludon de Malavoy ; Jean ROCHEFORT : le marquis de Bellegarde ; Fanny ARDANT : la comtesse de Blayac ; Judith GODRÈCHE : Mathilde de Bellegarde ; Bernard GIRAudeau : l'abbé de Villecourt ; Bernard DHÉran : le comte de Montalieri ; Albert DELPY : le baron de Guéret ; Carlo BRANDT : le chevalier de Milletail.

1998 – Une chance sur deux

Scénario : Patrick DEWOLF, Serge FRYDMAN et Patrice LECONTE, d'après une histoire de Bruno TARDON.

Durée : 110 minutes.

Avec Jean-Paul BELMONDO : Léo Brassac ; Alain DELON : Julien Vignal ; Vanessa PARADIS : Alice Tomassin ; Michel AUMONT : Le Doyen ; Sandrine CARON : la maîtresse d'hôtel.

1999 – La Fille sur le pont

Scénario : Serge FRYDMAN.

Durée : 90 minutes.

Avec Vanessa PARADIS : Adèle ; Daniel AUTEUIL : Gabor ; Frédéric PFLUGER : le contorsionniste ; Demeter GEORGALAS : Takis ; Catherine LASCAULT : Irène ; Isabelle PETIT-JACQUES : la mariée.

2000 – La Veuve de Saint-Pierre

Scénario : Claude FARALDO.

Durée : 112 minutes.

Avec Juliette BINOCHE : Mme La ; Daniel AUTEUIL : Jean, le capitaine ; Emir KUSTURICA : Nils Auguste ; Michel DUCHAUSSOY : le gouverneur ; Philippe MAGNAN : le président Venot ; Christian CHARMETANT : le commissaire de la Marine ; Philippe DUJANERAND : le chef douanier.

2001 – Félix et Lola

Scénario : Claude KLOTZ et Patrice LECONTE.

Durée : 89 minutes.

Avec Philippe TORRETON : Félix ; Charlotte GAINSBURG : Lola ; Alain BASHUNG : le chanteur ; Philippe DUJANERAND : l'homme en gris ; Ahmed GUEDAYIA : Karim.

2002 – Rue des plaisirs

Scénario : Serge FRYDMAN et Patrice LECONTE.

Durée : 91 minutes.

Avec Patrick TIMSIT : Petit Louis ; Laetitia CASTA : Marion ; Vincent ELBAZ : Dimitri Josco ; Catherine MOUCHET : Léna ; Isabelle SPADE : Camille ; Bérangère ALLAUX : Violette ; Patrick FLOERSHEIM : le Roumain.

2002 – L'Homme du train

Scénario : Claude KLOTZ.

Durée : 95 minutes.

Avec Jean ROCHEFORT : Manesquier ; Johnny HALLYDAY : Milan ; Jean-François STEVENIN : Luigi ; Pascal PARMENTIER : Sadko ; Charlie NELSON : Max ; Isabelle PETIT-JACQUES : Viviane ; Édith SCOB : la sœur de Manesquier.

2004 – Confidences trop intimes

Scénario : Jérôme TONNERRE.

Durée : 104 minutes.

Avec Sandrine BONNAIRE : Anna ; Fabrice LUCHINI : William Faber ; Michel DUCHAUSSOY : docteur Monnier ; Anne BROCHET : Jeanne ;

Gilbert MELKI : Marc ; Laurent GAMELON : Luc ; Hélène SURGÈRE :
Mme Mulon.

2004 – Dogora

Scénario : Patrice LECONTE.

Musique : Étienne Perruchon.

Durée : 85 minutes.

2006 – Les Bronzés 3 – Amis pour la vie

Scénario : Michel BLANC, Marie-Anne CHAZEL, Christian CLAVIER,
Gérard JUGNOT, Josiane BALASKO, Thierry LHERMITTE.

Durée : 97 minutes.

Avec Michel BLANC : Jean-Claude Dusse ; Marie-Anne CHAZEL :
Gisèle André ; Christian CLAVIER : le docteur Jérôme Tarayre ; Gérard
JUGNOT : Bernard Morin ; Josiane BALASKO : Nathalie Morin ; Thierry
LHERMITTE : Robert Lespinnasse ; Dominique LAVANANT : Christiane
Weissmuller ; Martin LAMOTTE : Miguel Weissmuller ; Ornella MUTI :
Graziella Lespinnasse ; Arthur JUGNOT : Benjamin Morin ; Caterina
MURINO : Helena.

2006 – Mon meilleur ami

Scénario : Jérôme TONNERRE.

Durée : 90 minutes.

Avec Daniel AUTEUIL : François Coste ; Dany BOON : Bruno Bouley ;
Julie GAYET : Catherine, l'associée de François ; Julie DURAND :
Louise Coste ; Jacques MATHOU : M. Bouley, le père de Bruno ; Marie
PILLET : Mme Bouley, la mère de Bruno ; Élisabeth BOURGINE : Julia.

2008 – La Guerre des miss

Scénario : Franck CHOROT, Guillaume LEMANS, Fred CAVAYÉ.

Durée : 90 minutes.

Avec Benoît POELVOORDE : Franck Chevrel ; Olivia BONAMY : Cécile ; Jacques MATHOU : le maire de Charmoussey ; Christian CHARMETANT : le maire de Super Charmoussey ; Béatrice MICHEL : la femme du maire de Charmoussey.

2010 – Voir la mer

Scénario : Patrice LECONTE.

Durée : 90 minutes.

Avec Nicolas GIRAUD : Nicolas ; Clément SIBONY : Clément ; Pauline LEFÈVRE : PRUDENCE.